

Камни Венеции, Том 2 (из 3)

Джон Раскин

The Stones of Venice, Volume 2 (of 3),

John Ruskin



Электронная книга проекта Гутенберга "Камни Венеции", том 2 (из 3),

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Камни Венеции, Том 2 (из 3),

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 31 декабря 2009 [Электронная книга №30755]

Язык: Английский

Кредиты: Электронный текст подготовлен Мариусом Мази, Джульет Сазерленд и командой онлайн-корректоров Project Gutenberg (<http://www.pgdp.net>)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "КАМНИ ВЕНЕЦИИ", ТОМ 2 (ИЗ 3), ***

Электронный текст подготовлен Мариусом Мази, Джульет Сазерленд,
и
командой онлайн-корректоров проекта "Гутенберг"
(<http://www.pgdp.net>)

Примечание переписчика:

Исправлено несколько типографских ошибок. Они отображаются в тексте вот так, и объяснение появится при наведении указателя мыши на выделенный отрывок.

Связанные тома

Указатель этого трехтомного труда находится в томе III со ссылками на все три тома; и некоторые сноски связаны между томами. Эти ссылки предназначены для работы при онлайн-чтении книги. Для получения информации о загрузке всех трех взаимосвязанных томов, чтобы ссылки работали на вашем собственном компьютере, смотрите [Примечание переписчика](#) в конце этой книги.

Ссылки на

Том I

Том III

Библиотечное издание

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РАСКИНА

КАМНИ ВЕНЕЦИИ

Тома I-II

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ АССОЦИАЦИЯ

НЬЮ - ЙОРК ЧИКАГО

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РАСКИНА

ТОМ VIII

КАМНИ ВЕНЕЦИИ

ТОМ II

THE КАМНИ ВЕНЕЦИИ

ТОМ II.

МОРСКИЕ ИСТОРИИ

Реклама.

Первоначально предполагалось, что эта Работа должна состоять только из двух томов; тематика расширилась до трех. Однако второй том завершит рассказ о древней архитектуре Венеции.

Третья будет охватывать ранний, римский и гротескный Ренессанс; а Указатель, в котором в алфавитном порядке дается краткий отчет обо всех зданиях Венеции или ссылки на места, где они упоминаются в тексте, станет удобным путеводителем для путешественника. Чтобы сделать его более полезным, я поместил несколько заметок о картинах, которые, на мой взгляд, наиболее интересны в различных церквях и в Скуоле Сан-Рокко.

Содержание.

ПЕРВЫЙ, ИЛИ ВИЗАНТИЙСКИЙ, ПЕРИОД.

ГЛАВА I.

	Страница
Трона,	1

ГЛАВА II.

Торчелло,	11
-----------	----

ГЛАВА III.

Мурано,	27
---------	----

ГЛАВА IV.

Собор Святого Марка,	57
----------------------	----

ГЛАВА V.

Византийские дворцы,	118
----------------------	-----

ВТОРОЙ, ИЛИ ГОТИЧЕСКИЙ, ПЕРИОД.

ГЛАВА VI.

Природа готики,	151
-----------------	-----

ГЛАВА VII.

Готические дворцы,	231
--------------------	-----

ГЛАВА VIII.

Герцогский дворец,	281
--------------------	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ.

1. Крик гондольера,	375
2. Богоматерь Спасения,	378
3. Приливы и отливы Венеции и мероприятия в Торчелло,	378
4. Дата постройки Кафедрального собора Торчелло,	380
5. Современные кафедры,	380
6. Апсида Мурано,	382
7. Ранняя венецианская одежда,	383
8. Надписи на Мурано,	384

9.	Валы собора Святого Марка,	384
10.	Идолопоклонство в собственном смысле слова,	388
11.	Обстановка византийских дворцов,	391
12.	Современные картины на стекле,	394

СПИСОК НОМЕРНЫХ ЗНАКОВ.

		Первая страница
Табличка	1. Планы Торчелло и Мурано,	14
"	2. Акант Торчелло,	15
"	3. Инкрустированные полосы из Мурано,	40
"	4. Скульптуры из Мурано,	42
"	5. Архивольт в Кафедральном соборе Мурано,	45
"	6. Виноградная лоза, свободная и обслуживаемая,	96
"	7. Византийские капители —выпуклая группа,	131
"	8. Византийские капители—вогнутая группа,	132
"	9. Столица лилий Святого Марка,	136
"	10. Орден четырех венецианских цветов,	137
"	11. Византийские скульптуры,	138
"	12. Линейная и поверхностная готика,	224
"	13. Балконы,	247
"	14. Порядки венецианских арок,	248
"	15. Окна второго порядка,	254
"	16. Окна четвертого порядка,	257
"	17. Окна Четвертого порядка,, Раннеготические дворцы,	259
"	18. Окна пятого порядка,	266
"	19. Листопад виноградного угла,	308
"	20. Листопад венецианских капителей,	368

THE

КАМНИ ВЕНЕЦИИ.

ПЕРВЫЙ, ИЛИ ВИЗАНТИЙСКИЙ, ПЕРИОД.

ГЛАВА I.

ТРОН.

§ I. В былые времена путешествия, теперь не вернется, в котором расстояние не может быть побежден без труда, но в котором труд был вознагражден, частично силой преднамеренного обзор стран, через которые проходит путь лежал, и частично счастья вечерние часы, когда, с вершины последнего холма он преодолел турист увидел тихая деревня, где он должен был отдохнуть, разбросанных среди луга, около своей долине потока; или, от столь долгожданный поворот в пыльной перспективе дамбе, увидел, впервые, башни какого-знаменитый город, бледные в лучах заката—часов спокойной и вдумчивой удовольствия, для которых пик прибытия в Железнодорожный вокзал-возможно, не всегда, или Все мужики, эквивалент,—в те дни, я говорю, когда есть что-то надо предвидеть и помнить, в первом аспекте каждая следующая остановка-место, чем новый механизм стекла устройство и железной балке, было несколько моментов, которые воспоминание было более нежно лелеял на путешественника, чем та, которая, как я пытался описать в конце последней главы, привез его в Венецию, а его гондола выстрелил в открытую лагуну от канала Венеции. Не то чтобы внешний вид самого города обычно был источником некоторого легкого разочарования, ибо, если смотреть с этого направления, его здания гораздо менее характерны, чем здания других крупных городов Италии; но эта неполноценность была частично замаскирована расстоянием и более чем компенсировалась странным возвышением его стен и башен посреди, как казалось, морских глубин, поскольку было невозможно, чтобы разум или глаз могли сразу осознать мелкость огромной водной глади, которая простиралась на лиги, покрытые блестящей рябью, к северу и югу. , или проследите за узкой линией островков, ограничивающих его с востока. Соленый бриз, белые стонущие морские птицы, массы черных водорослей, постепенно разделяющиеся и исчезающие в узлах вздымающейся мелководья под натиском установившегося прилива, - все говорило о том, что это действительно океан, на лоне которого так спокойно покоился великий город; не такой голубой, мягкий, похожий на озеро океан, который омывает неаполитанские мысы или дремлет под мраморными скалами Генуи, но море с суровой мощью наших северных волн, но погруженное в странный просторный покой и сменившее свою сердитую бледность на поле безмолвия. сияющее золото, когда солнце садилось за колокольню церкви на одиноком острове, достойно названной “Св. Джордж из ”Морских водорослей”. По мере того как лодка приближалась к городу, берег, который путешественник только что покинул, сливался у него за спиной в одну длинную, низкую линию печального цвета, нерегулярно поросшую кустарником и ивами; но на том, что казалось его северной оконечностью, холмы Аркуа вздымались темным скоплением пурпурных пирамид, балансирующих на ярком мареве лагуны; два или три плавных отрога нижних холмов простирались у их корней, а за ними, начиная со скалистых пиков над Виченцей, цепь Альп опоясывала весь горизонт на севере - стена гор. зубчатая синева, тут и там проглядывающая сквозь свои расщелины череду туманных обрывов, уходящая далеко назад, в глубь Кадоре, и сама поднимающаяся и расходящаяся на восток, где солнце напротив падало на снег, на могучие осколки остроконечного света, встававшие за полосатыми вечерними облаками, один за другим, бесчисленные, короной Адрианского моря, пока взгляд не отворачивался от преследования, чтобы остановиться на более близком горении колоколен Мурано и на

великом городе, где он увеличивался на волнах, как быстрый тихое мерное движение гондолы становилось все ближе и ближе. И наконец, когда были достигнуты его стены и на самую дальнюю из его нехоженных улиц можно было попасть не через высокие ворота или охраняемый вал, а как в глубокую бухту между двумя коралловыми скалами в Индийском море; когда впервые взору путешественника открылись длинные ряды дворцов с колоннами, — каждый со своей черной лодкой, пришвартованной у портала, — каждый со своим изображением, брошенным под ноги, на этот зеленый тротуар, который каждый ветерок превращал в новые фантазии богатой мозаики; когда сначала, на краю яркой перспективы, тенистый Риальто медленно выступал своим колоссальным изгибом из-за дворца Камерленги; этот странный изгиб, такой тонкий, такой несокрушимый, прочный, как горная пещера, изящный, как только что согнутый лук; когда впервые, перед тем как вся его лунная окрестность поднялась, раздался крик гондольера: “Ах! Стали”,¹ резко ударило по уху, и нос корабля отклонился в сторону под мощными карнизами, которые наполовину сходились над узким каналом, где плеск воды раздавался близко и громко, ударяясь о мрамор у борта лодки; и когда, наконец, эта лодка понеслась по широте серебристого моря, через которое фасад герцогского дворца, пронизанный кровавыми прожилками, смотрит на снежный купол Богоматери Спасения,² неудивительно, что разум был так глубоко очарован провидцем. очарование места, такого прекрасного и такого странного, что забываешь о мрачных истинах его истории и бытия. Вполне могло показаться, что такой город был обязан своим существованием скорее жезлу чародея, чем страху перед беглецом; что воды, окружающие его, были избраны зеркалом ее состояния, а не убежищем ее наготы; и что все, что было дикого и безжалостного в природе — Время и Разложение, а также волны и бури, — было завоевано для того, чтобы украшать ее, а не разрушать, и, возможно, еще на века сохранит ту красоту, которая, казалось, утвердила своим престолом песочные часы, а также песчинки на них. как в море.

§ II. И хотя последние несколько насыщенных событиями лет, чреватых изменениями на лице всей земли, оказали на Венецию более роковое влияние, чем пятьсот предшествовавших им; хотя благородный пейзаж на подходе к ней теперь уже не виден или виден только беглым взглядом, когда паровоз замедляет свой бег по железной дороге; и хотя многие из ее дворцов навсегда разрушены, а многие превращены в оскверненные руины, в ее облике по-прежнему так много волшебства, что торопливый путешественник, который должен покинуть ее до того, как увидит чудо этого первого вида, все еще чувствует себя в безопасности. она была измотана, но все еще может быть вынуждена забыть о скромности своего происхождения и закрыть глаза на глубину ее опустошения. По крайней мере, им нечему завидовать, в чьих сердцах великая благотворительность воображения мертва и для кого фантазия бессильна подавить назойливость болезненных впечатлений или поднять то, что постыдно, и замаскировать то, что диссонирует, в сцене, столь богатой воспоминаниями, столь превосходящей своей красотой. Но для этой работы воображения не должно быть разрешения во время выполнения стоящей перед нами задачи. Бессильные романтические чувства, столь характерные для нашего века, действительно могут позолотить, но никогда не спасут останки тех более могущественных эпох, к которым они привязаны подобно вьющимся цветам; и их следует оторвать от великолепных фрагментов, если мы хотим увидеть их такими, какими они были в своей собственной силе. Эти чувства, всегда столь же бесплодные, сколь и нежные, в Венеции не только неспособны защитить, но даже различить объекты, к которым они должны были бы быть привязаны. Венеция современной художественной литературы и драмы - это вчерашний день, всего лишь отросток упадка, сценическая мечта, которая с первым лучом дневного света должна превратиться в

пыль. Ни один заключенный, чье имя достойно упоминания или чья скорбь заслуживала сочувствия, никогда не пересекал этот “Мост вздохов”, являющийся центром байроновского идеала Венеции; ни один крупный венецианский купец никогда не видел Риальто, под которым путешественник сейчас проходит с затаенным интересом; статуя, к которой Байрон обращается к Фальеро как к статуе одного из своих великих предков, была воздвигнута солдату удачи через сто пятьдесят лет после смерти Фальеро; и самые заметные части города были так сильно изменены в течение последних трех столетий, что если бы Генри Дандоло или Фрэнсиса Фоскари можно было бы вызвать из их могил и поставить каждого на палубу своей галеры у входа в Большой канал, у этого знаменитого входа, любимого сюжета художника, любимой сцены романиста, где вода впервые сужается у ступеней церкви Салют, — могущественные дожди не знали бы, в какой точке мира они находятся, буквально не узнали бы ни единого камня великого города, ради которого и из-за чьей неблагодарности их седые волосы были с горечью унесены в могилу. Остатки их Венеции скрыты за громоздкими массивами, которые были отрадой нации в ее старческом маразме; скрыты во множестве заросших травой дворов, тихих дорожек и неосвещенных каналов, где медленные волны подрывали их фундаменты в течение пятисот лет и вскоре должны будут восторжествовать над ними навсегда. Нашей задачей должно быть собрать их воедино и восстановить из них какой-нибудь смутный образ затерянного города, в тысячу раз великолепнее того, что существует сейчас, но созданный не мечтой принца наяву и не хвастовством благородных, а построенный железными руками и терпеливыми сердцами, борющимися с напастями природы и яростью человека, так что его чудесность можно постичь не леностью воображения, а только после откровенного исследования истинной природы этого дикого и уединенного места, чьи беспокойные приливы и зыбучие пески не давали нам покоя. действительно, приютил рождение города, но долго отказывал ей в господстве.

§ III. Когда взгляд случайно падает на карту Европы, нет ни одной черты, которая с большей вероятностью привлекла бы его внимание, чем странная размашистая петля, образованная слиянием Альп и Апеннин и охватывающая большой бассейн Ломбардии. Это возвращение горной цепи к самой себе вызывает огромную разницу в характере распределения ее обломков на противоположных сторонах. Скальные обломки и наносы, которые потоки с северной стороны Альп выносят на равнины, распределены по обширной территории страны, и, хотя кое-где они залегают в слоях огромной толщины, вскоре из-под них появляется твердый субстрат; но все потоки, которые нисходят с южной стороны Высоких Альп и с северного склона Апеннин, встречаются концентрически в углублении или горном заливе, который окружают два хребта; каждый осколок, который с громом срывается с их зубчатых стен, и каждая крупинка пыли, которую летний дождь выносит на поверхность. омывается с их пастбищ, наконец-то покоится на синем просторе Ломбардской равнины; и эта равнина, должно быть, поднялась бы в своих скалистых барьерах, как чаша наполняется вином, если бы не два противоположных влияния, которые постоянно подавляют или рассеивают с ее поверхности скопление руин веков.

§ IV. Я не буду подвергать сомнению веру читателя в современную науку, настаивая на необычном понижении поверхности Ломбардии, которое, по-видимому, на протяжении многих веков происходило стабильно и непрерывно; главный факт, с которым нам приходится иметь дело, - это постепенный перенос По По и ее великим сопутствующим рекам огромных масс более тонких наносов в море. Характер ломбардских равнин наиболее ярко выражен древними стенами их городов, сложенными по большей части из крупной округлой альпийской гальки, чередующейся с узкими рядами кирпича; и это было любопытно проиллюстрировано в 1848

году валами из той же гальки, насыпанными на высоту четырех-пяти футов вокруг каждого поля, чтобы сдержать австрийскую кавалерию в битве под стенами Вероны. Более мелкая пыль, среди которой рассеяна эта галька, уносится реками, которые постоянно питаются альпийскими снегами, так что, какими бы чистыми ни были их воды, вытекающие из озер у подножия великой цепи, они приобретают цвет и непрозрачность глины еще до того, как достигают Адриатики; наносы, которые они несут, сразу же сбрасываются вниз, как только они впадают в море, образуя обширный пояс низменностей вдоль восточного побережья Италии. Мощный поток По, конечно, устремляется вперед быстрее всего; по обе стороны от него, к северу и югу, есть участок болота, питаемый более слабыми ручьями и менее подверженный быстрым изменениям, чем дельта центральной реки. В одном из этих урочищ построена Равенна, а в другом Венеция.

§ V. Какие обстоятельства обусловили своеобразное расположение этого великого пояса отложений в древнейшие времена, здесь не место выяснять. Нам достаточно знать, что от устьев Адидже до устьев Пьяве тянется, на различном расстоянии от трех до пяти миль от настоящего берега, песчаная отмель, разделенная на длинные острова узкими морскими протоками. Пространство между этим берегом и настоящим берегом состоит из осадочных отложений этих и других рек, представляет собой обширную равнину известкового ила, покрытую в окрестностях Венеции морем во время половодья на глубину в большинстве мест от фута до полутора и почти везде обнажающуюся во время отлива, но разделенную сложной сетью узких и извилистых каналов, из которых море никогда не отступает. В некоторых местах, в зависимости от течения, суша поднялась до болотистых островков, укрепленных, некоторые благодаря искусству, а некоторые - со временем, в почву, достаточно прочную, чтобы на ней можно было строить, или достаточно плодородную, чтобы ее можно было возделывать; в других, напротив, она не достигла уровня моря; так что при среднем отлив неглубокие озера блестят среди неровно обнаженных полей морских водорослей. Посреди самого большого из них, значение которого возрастает из-за слияния нескольких крупных речных протоков с одним из отверстий в морском берегу, на скоплении островов построен сам город Венеция; различные участки возвышенности, которые появляются к северу и югу от этого центрального скопления, в разные периоды также были густо заселены, и сейчас, в зависимости от их размера, представляют собой остатки городов, деревень или изолированных монастырей и церквей, разбросанных на открытых пространствах, частично заброшенных и загроможденных руинами, частично возделываемых для снабжения столицы.

§ VI. Средний подъем и спад прилива составляет около трех футов (значительно варьируясь в зависимости от времени года³); но этого спада на таком плоском берегу достаточно, чтобы вызвать постоянное движение воды, а в главных каналах вызвать отлив, который часто протекает подобно мельничному ручью. Во время половодья на много миль к северу или югу от Венеции не видно суши, за исключением небольших островов, увенчанных башнями или сверкающих деревьями: между городом и материком есть канал шириной около трех миль и шириной около полутора миль между ним и песчаным волнорезом, называемым Лидо, который отделяет лагуну от Адриатики, но который настолько низок, что едва ли портит впечатление, что город построен посреди океана, хотя тайну его истинного положения частично, но не болезненно, выдают скопления деревьев. сваи установлены для обозначения глубоководных каналов, которые извиваются далеко пятнистыми цепочками, похожими на усеянные шипами спины огромных морских змей, и быстрым блеском хрустящих и переполненных волн, которые мерцают и танцуют под сильным ветром на незанятом уровне мелководья. Но во время отлива

картина совершенно иная. При падении воды на восемнадцать-двадцать дюймов достаточно, чтобы обнажилась земля над большей частью лагуны; а при полном отливе город виден стоящим посреди темной равнины из морских водорослей мрачно-зеленого цвета, за исключением только тех мест, где более крупные рукава Brenty и связанных с ней потоков сходятся к порту Лидо. По этой соленой и мрачной равнине гондола и рыбацкая лодка продвигаются извилистыми протоками, редко глубиной более четырех-пяти футов и часто настолько забитыми илом, что более тяжелые кили бороздят дно, пока их пересекающиеся следы не видны в прозрачной морской воде, как колеи на зимней дороге, а весло оставляет на земле синие борозды при каждом взмахе или запутывается в густых водорослях, которые окаймляют берега под тяжестью своих угрюмых волн, раскачиваясь взад и вперед под неуверенным покачиванием истощенного прилива. Зрелище часто бывает глубоко гнетущим, даже в наши дни, когда на каждом клочке возвышенности виднеется какой-нибудь фрагмент красивого здания; но, чтобы узнать, каким оно было когда-то, пусть путешественник проследует вечером в своей лодке по извилинам какого-нибудь малолюдного канала далеко вглубь унылой равнины; пусть он удалит в своем воображении блеск большого города, который все еще простирается вдалеке, и стены и башни с близлежащих островов; и так подождет, пока яркое облачение и сладостное тепло заката не исчезнут из вод, пусть он увидит, как они исчезают. и черная пустыня их побережья лежит в своей наготе под покровом ночи, непроходимая, неуютная, немощная, затерянная в темной истоме и пугающей тишине, за исключением тех мест, где соленые ручейки впадают в лишенные прилива озера или морские птицы с вопросительным криком взлетают с их берегов; и он сможет в какой-то мере проникнуться сердечным ужасом, с которым это уединение в древности было выбрано человеком для своего обитания. Те, кто первыми вбили колья в песок и разбросали океанский тростник для их отдыха, и не подозревали, что их детям суждено стать принцами этого океана, а их дворцам - его гордостью; и все же, согласно великим законам природы, которые правят этой печальной пустыней, пусть вспомнят, какие странные приготовления были сделаны для того, что не могло предсказать никакое человеческое воображение, и как все существование и удача венецианской нации были предвосхищены или вызваны установкой этих решеток и дверей, ведущих к рекам и морю. Если бы более глубокие течения разделяли их острова, враждебные флоты снова и снова обращали бы растущий город в рабство; если бы более сильные волны били по их берегам, все богатство и утонченность венецианской архитектуры пришлось бы заменить стенами и бастионами обычного морского порта. Если бы не было прилива, как в других частях Средиземного моря, узкие каналы города стали бы зловонными, а болото, в котором он был построен, - зловонным. Если бы прилив был всего на фут или восемнадцать дюймов выше, доступ воды к дверям дворцов был бы невозможен: даже в этом случае иногда во время отлива возникает небольшая трудность высадиться, не ступив на нижние и скользкие ступени; а самые высокие приливы иногда проникают во внутренние дворы и переполняют вестибюли. Разница между уровнем прилива и отлива еще на восемнадцать дюймов превратила бы пороги любого дворца при низкой воде в коварную массу водорослей и моллюсков, и вся система водного транспорта для высших классов, с которыми они легко и повседневно общались, должна была быть уничтожена. Улицы города были бы расширены, сеть каналов засыпана, а все своеобразие этого места и людей уничтожено.

§ VII. Читатель, возможно, почувствовал некоторую боль от контраста между этим достоверным представлением о месте расположения венецианского трона и романтическим представлением о нем, которое мы обычно формируем; но эта боль, если он ее почувствовал, должна быть более

чем уравновешена ценностью предоставленного таким образом нам примера непостижимости и мудрости путей Божьих. Если бы две тысячи лет назад нам было позволено наблюдать медленное оседание ила этих мутных рек в загрязненное море и выход его глубоких и пресных вод на безжизненную, непроходимую, непроходимую равнину, как мало мы могли бы понять, с какой целью эти острова были сформированы из пустоты, а оцепеневшие воды окружены их пустынными песчаными стенами! Как мало мы могли знать, не больше, чем о том, что сейчас кажется нам самым печальным, темным и беспредметным, о славной цели, которая тогда была в уме Того, в чьих руках все уголки земли! как мало кто представлял себе, что в законах, которые раздвигали мрачные границы этих бесплодных берегов и питали горькую траву на их отмелях, действительно была подготовка, и *единственная возможная* подготовка к основанию города, который должен был быть закреплен подобно золотой застежке на поясе земли, записать свою историю на белых свитках морских волн, выразить ее в их грохоте, собрать и передать во всемирной пульсации славу Запада и Востока из пылающего сердца своей Стойкости. и Великолепие.

1 Приложение 1, “Крик гондольера”.

2 Приложение 2, “Богоматерь Спасения”.

3 Приложение 3, “Приливы и отливы Венеции”.

ГЛАВА II.

ТОРЧЕЛЛО.

§ I. В семи милях к северу от Венеции песчаные отмели, которые вблизи города немного возвышаются над уровнем отлива, постепенно повышаются и, наконец, превращаются в поля соленого болота, возвышающиеся тут и там бесформенными холмами и перехваченные узкими морскими протоками. Один из самых слабых из этих протоков, некоторое время петляющий среди погребенных фрагментов каменной кладки и зарослей выгоревших на солнце сорняков, побелевших от паутины фукуса, остается в совершенно застоявшемся пруду рядом с участком более зеленой травы, покрытым земляным плющом и фиалками. На этом холме построена грубая кирпичная колокольня самого обычного ломбардского типа, на которую, если мы поднимемся ближе к вечеру (и нам никто не помешает, дверь на ее полуразрушенной лестнице лениво раскачивается на петлях), мы сможем полюбоваться одной из самых примечательных сцен в нашем огромном мире. Насколько хватает глаз, простираются дикие морские вересковые пустоши зловещего пепельно-серого цвета; не такие, как наши северные вересковые пустоши с их иссиня-черными заводами и пурпурным вереском, а безжизненные, цвета мешковины, с испорченной морской водой, просачивающейся сквозь корни едких сорняков и поблескивающей там и сям в извилистых протоках. Ни сгущающихся фантастических туманов, ни бегущих по нему облаков; но меланхоличная ясность пространства в лучах теплого заката, гнетущая, простирающаяся до самого горизонта своим ровным мраком. До самого горизонта, на северо-востоке; но к северу и западу вдоль его границы тянется голубая

полоса возвышенности, а над ней, но еще дальше, туманная полоса гор, тронутая снегом. На востоке - бледность и рев Адриатики, временами усиливающийся, когда прибой разбивается о песчаные отмели; на юге - расширяющиеся рукава спокойной лагуны, поочередно фиолетовые и бледно-зеленые, поскольку в них отражаются вечерние облака или сумеречное небо; и почти под нашими ногами, на том же поле, на котором стоит башня, с которой мы смотрим, группа из четырех зданий, два из них немного больше коттеджей (хотя построены из камня, а одно украшено причудливой колокольней), третье - восьмиугольная часовня, от которой мы можем видеть немногим больше. кроме плоской красной крыши, покрытой лучистой черепицей, четвертая, внушительная церковь с нефом и приделами, от которой, аналогичным образом, мы мало что можем разглядеть, кроме длинного центрального гребня и боковых скатов крыши, которые солнечный свет отделяет единой сияющей массой от зеленого поля внизу и серой пустоши за ним. Нет никаких живых существ возле зданий, ни каких-либо признаков деревни или города вокруг них. Они лежат, как маленькая компания из суда на штиле на далекое море.

§ II. Затем посмотрите дальше на юг. За расширяющимися ответвлениями лагуны, поднимающимися из светлого озера, в которое они собираются, виднеется множество темных башен, разбросанных среди квадратных форм сгруппированных дворцов, длинной и неправильной линией прорезающих южное небо.

Мать и дочь, вы видите их обоих во вдовстве — Торчелло и Венецию.

Тринадцать столетий назад серая вересковая пустошь выглядела так же, как и сегодня, и пурпурные горы так же сияли в глубоких вечерних далях; но на линии горизонта виднелись странные огни, смешанные со светом заката, и плач множества человеческих голосов смешивался с плеском волн об их песчаные гребни. Пламя поднималось из руин Алтинума; стенания множества его жителей, искавших, подобно древнему Израилю, убежища от меча на морских путях.

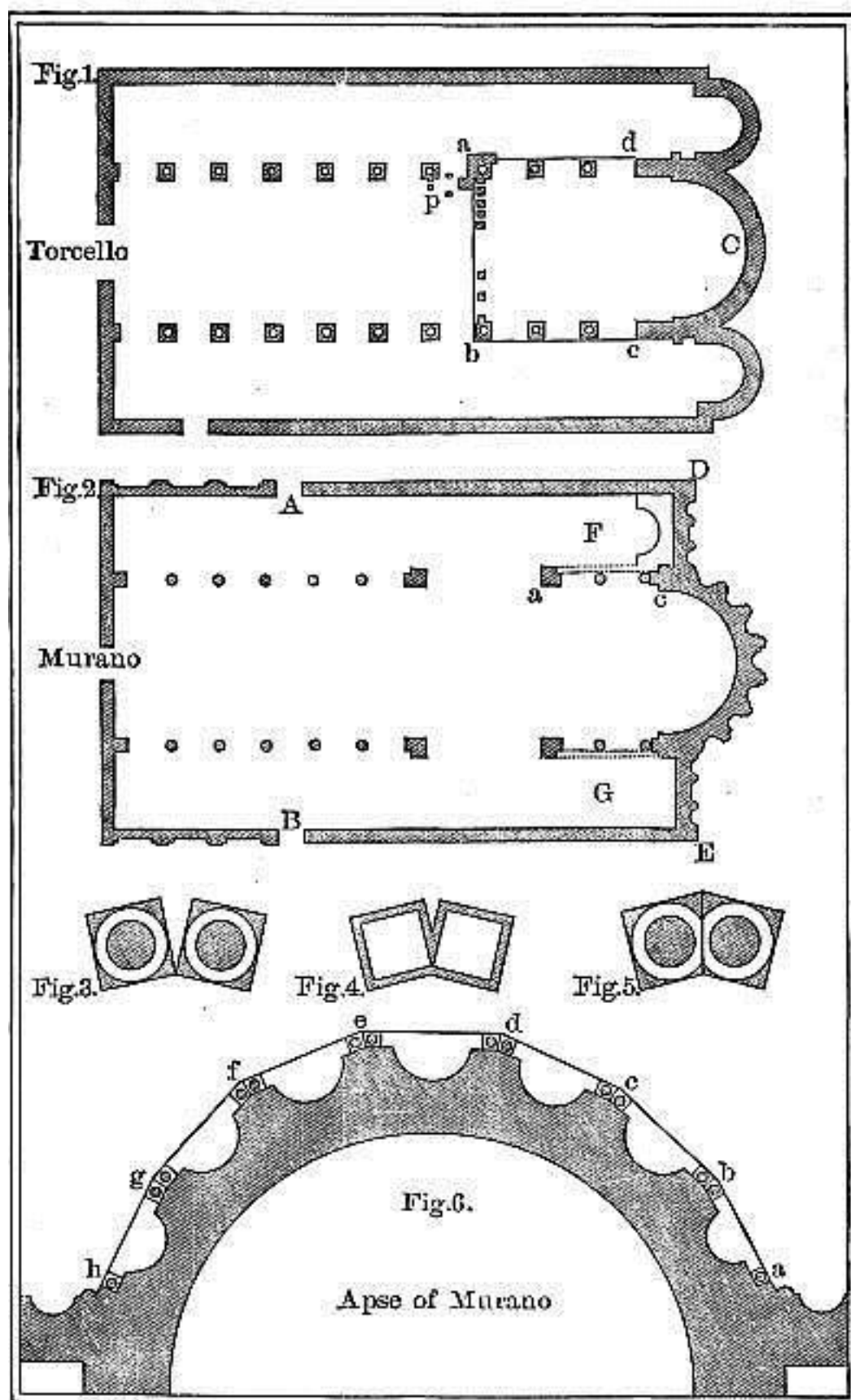
Скот пасется и отдыхает на месте города, который они покинули; коса косилки пронеслась сегодня на рассвете по главной улице города, который они построили, и полосы мягкой травы теперь распространяют в ночном воздухе свой аромат - единственное благовоние, наполняющее храм их древнего культа. Давайте спустимся на этот маленький участок луговой земли.

§ III. Ближайший к основанию колокольни залив - это не тот, через который обычно приближаются к Торчелло. Другая, несколько более широкая и заросшая ольховой рощей, вытекает из главного русла лагуны до самого края небольшого луга, который когда-то был городской площадью, и там, ограниченная несколькими серыми камнями, создающими некоторое подобие набережной, образует ее границу на одном конце. Едва ли больше обычного двора английской фермы, и грубо огороженное с каждой стороны сломанным забором и живой изгородью из жимолости и шиповника, узкое поле отступает от кромки воды, пересекаемое едва заметной тропинкой примерно на сорок или пятьдесят шагов, а затем расширяется в виде небольшого квадрата, с трех сторон которого расположены здания, четвертая - та, что выходит к воде. Два из них, те, что слева от нас и те, что перед нами, когда мы приближаемся со стороны канала, настолько малы, что их вполне можно принять за пристройки фермы, хотя первое здание является монастырским, а другое претендует на звание "Палаццо пубблико", оба датируются началом четырнадцатого века; третья, восьмиугольная церковь Санта Фоска, намного древнее любого из них, но вряд ли большего масштаба. Хотя колонны портика, который

его окружает, сделаны из чистого греческого мрамора, а их капители украшены изящной скульптурой, они и арки, которые они поддерживают, вместе поднимают крышу только до высоты сарая для скота; и первое сильное впечатление, которое производит зритель от всей этой сцены, заключается в том, что каким бы грехом ни было то, что на этом месте постигло такое полное запустение, это, по крайней мере, не могло быть честолюбие. И это впечатление не ослабевает по мере того, как мы приближаемся или входим в большую церковь, которой подчинена вся группа зданий. Очевидно, он был построен людьми в бегстве и бедствии, 4 которые искали в поспешном возведении своей островной церкви такого убежища для своего искреннего и печального богослужения, которое, с одной стороны, не могло бы привлечь взгляды их врагов своим великолепием, а с другой, могло бы не вызывать слишком горьких чувств своим контрастом с церквями, которые они видели разрушенными. Повсюду видны простые и нежные усилия восстановить некоторые формы храмов, которые они любили, и воздать честь Богу тем, что они возводили, в то время как нужда и унижение препятствовали этому желанию, а благоразумие не позволяло допустить ни роскоши украшений, ни великолепия замыслов. Снаружи здание абсолютно лишено украшений, за исключением только западного входа и боковой двери, из которых первый украшен резьбой по боковым стойкам и архитравом, а второй — крестами богатой скульптуры; в то время как массивные каменные ставни на окнах, переходящие в огромные каменные кольца, которые отвечают двойному назначению стоек и кронштейнов, заставляют все здание скорее напоминать убежище от альпийской бури, чем собор густонаселенного города; а внутри — две торжественные мозаики на восточной и западной оконечностях: одна изображает Страшный суд, другая - Мадонну с ее дочерью. слезы, падающие, когда ее руки подняты для благословения, - и благородный ряд колонн, ограждающих пространство между ними, завершаемый высоким тронem для пастора и полукруглыми возвышениями для высшего духовенства, выражают одновременно глубокую скорбь и священное мужество людей, у которых не было дома, оставленного ими на земле, но которые ожидали, что он придет, людей, “гонимых, но не покинутых, поверженных, но не уничтоженных”.

§ IV. Я не знаю ни одной другой ранней церкви в Италии, которая имела бы это своеобразное выражение в столь заметной степени; и это настолько согласуется со всем, что христианская архитектура должна выражать в любую эпоху (ибо фактическое состояние изгнанников, построивших собор в Торчелло, в точности типично для духовного состояния, которое каждый христианин должен признавать в себе, состояние бездомности на земле, за исключением того, что он может сделать Всевышний своим жилищем), что я предпочел бы сосредоточить внимание читателя на этом общем характере, чем на отдельных деталях, какими бы интересными ни были сами архитектурные сооружения. Поэтому я рассмотрю их лишь постольку, поскольку это необходимо, чтобы дать ясное представление о средствах, с помощью которых достигается особое выражение здания.

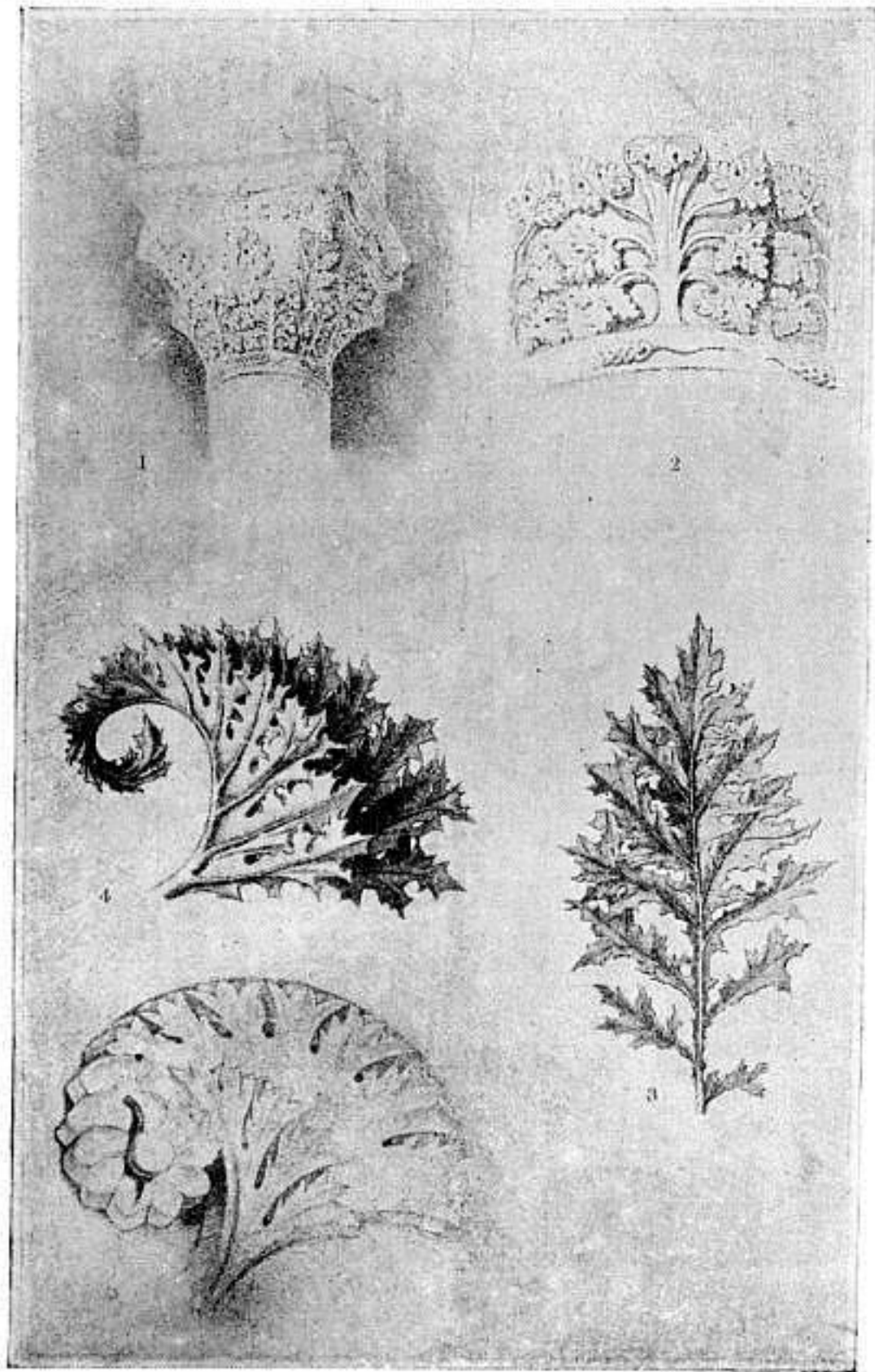
I.



ПЛАНЫ ТОРЧЕЛЛО И МУРАНО.

§ V. На противоположной странице самая верхняя цифра, 1, представляет собой грубый план церкви. Я не отвечаю за толщину и внешнее расположение стен, которые не соответствуют нашей нынешней цели и которые я тщательно не исследовал; но внутреннее расположение дано с достаточной точностью. Церковь построена по обычному плану базилики⁵, то есть ее корпус разделен на неф и проходы двумя рядами массивных стволов, крыша нефа высоко возвышается над проходами благодаря стенам, опирающимся на два ряда колонн, и пронизана небольшими арочными окнами. В Торчелло проходы также освещены таким же образом, а неф почти вдвое шире их.⁶

II.



АКАНТ ИЗ ТОРЧЕЛЛО.

Капители всех больших древков сделаны из белого мрамора и являются одними из лучших, которые я когда-либо видел, как примеры идеально рассчитанного эффекта от каждого прикосновения резца. Мистер Хоуп называет их “безразличной имитацией коринфского”:⁷ но это выражение столь же неточно, сколь и несправедливо; каждое из них отличается по дизайну, и их вариации столь же изящны, сколь и причудливы. Я не мог, кроме как по тщательно проработанному рисунку, дать никакого представления об острых, темных, глубоких вмятинах резца в их белоснежный мрамор, но на противоположной табличке, рис. 1, приведен единственный пример природы изменений, произведенных в них по сравнению с коринфским типом. В этой капительнице, хотя разновидность аканта (только с закругленными лепестками) действительно используется для верхнего ряда листьев, нижний ряд - это вовсе не акант, а разновидность виноградной лозы или, по крайней мере, тот вид растения, который обозначает виноградную лозу во всех ранних ломбардских и византийских работах (видео, том I. Приложение 8); листья трехлистные, а стебли обрезаны так, что за них можно ухватиться рукой, и отбрасывают резкие темные тени, постоянно меняющиеся, на колокол капители позади них. Я нарисовал одно из этих виноградных растений крупнее на рис. 2, чтобы читатель мог увидеть, как мало в них имитации коринфского и как смело стебли листьев отделены от земли. Но в этом орнаменте есть еще одно обстоятельство, еще более заметное. Лента, опоясывающая древко под пружиной листьев, скопирована с обычной классической ленты с венчиком или плетенкой, примеры которой читатель может увидеть почти на каждом здании с любыми претензиями в современном Лондоне. Но средневековые строители не могли довольствоваться мертвым и бессмысленным свитком: готическая энергия и любовь к жизни, смешанные с раннехристианской религиозной символикой, изо дня в день пытались найти более энергичное выражение, и они превратили обвитую ленту в змею, длина которой в три раза больше длины, необходимой для обвивания древка, которая, завязываясь в тройную цепь, показывает с одной стороны древка свой хвост и голову, как будто постоянно скользит вокруг него под стеблями виноградных лоз. Виноградная лоза, как хорошо известно, была одним из ранних символов Христа, а змей здесь символизирует либо вечность его владычества, либо покоренную сатанинскую силу.



Рис. 1.

§ VI. И даже когда строитель ограничивается листом аканта (или тем его изображением, которое впоследствии будет рассмотрено более подробно, постоянным в романских работах), его воображение не может позволить ему оставаться довольным его привычным положением. В обычной коринфской капительнице листья наклонены только вперед, выбрасываясь со всех сторон из колокола, который они окружают: но у основания одной из капителей на противоположной от этой виноградной лозы стороне нефа, ⁸ представлены два листа, обращенных сторонами наружу, образующих спирали, загибающиеся назад, полузакрытые, в положении, показанном на рис. 4 на листе II. изображен как настоящий лист аканта; поскольку ознакомление читателя с формой самого листа аканта поможет нашим будущим исследованиям в области орнаментации капителей. Поэтому я нарисовал его в двух положениях, рис. 3 и 4 на рисунке II.; в то время как рис. Рис. 5 представляет собой перевод последней формы на мрамор скульптором из Торчелло. Он не очень похож на акант, но гораздо

больше похож на любую греческую работу, хотя все еще совершенно традиционен в своих лепестках с перепонками. Но они расположены с самой грациозной свободой линий, разделены у корней глубокими отверстиями, которые бросаются в глаза издали, как бусинки гагата; и изменены, прежде чем они станут слишком тесными, чтобы быть эффективными, в энергичный и простой зигзагообразный край, который избавляет дизайнера от некоторого замешательства при виде завершающей спирали. Но его чувство природы было сильнее, чем его знание перспективы; и восхитительно видеть, как он укоренил весь лист в крепком округлом нижнем стебле, указывая на то, что он закрывается лицевой стороной внутрь, и таким образом придал организованность и эластичность прекрасной группе спиральных линий; группа, от которой мы никогда не устаем даже в безжизненной морской раковине, но которая становится еще более восхитительной, когда идеи эластичности и роста соединяются с приятной последовательностью ее инволюции.

§ VII. Это, однако, не следует ожидать, что немой язык раннего христианства (впрочем важная часть выражения здания на момент его возведения), или тонким любителям готической формы возникают в новую жизнь, следует читать, или воспринимается, проходящим путешественникам, которые никогда не учили ожидать чего-нибудь в области архитектуры, за исключением пяти заказов: все-таки он едва не поразила простота и достоинство великой вальсы себя; откровенный распространение света, что мешает их выраженность становится давящим; на тонких форм и прекрасная резьба на амвон и алтарная часть экрана, и, прежде всего, специфический аспект восточная оконечность церкви, которая, вместо того, чтобы быть отозвано, а в более поздних соборов, в часовню, посвященную Деве, или войска, на блеск ее окна до блеска алтаря, и театральное действие в обряды, проведенные там, это простой и суровый полукруглые углубления, заполненные под трех рядах сидений, поднимались один над другим, для епископа и пресвитеров, то они могут посмотреть, а также направлять молитвы народа, и разрядка буквально в ежедневном раздавании функции епископов *иблустителями* стада Божьего.

§ VIII. Давайте рассмотрим немного каждый из этих персонажей последовательно; и сначала (поскольку о шахтах уже было сказано достаточно), что очень характерно для этой церкви, ее сияние. Это, возможно, больше поражает путешественника из-за контраста с чрезмерной мрачностью церкви Святого Марка; но это примечательно, когда мы сравниваем собор Торчелло с любой из современных базилик на Юге Италии или ломбардских церквей на Севере. Святой Амброджо в Милане, Святой Микеле в Павии, Святой Зенон в Вероне, Святой Фреддиано в Лукке, Святой Миниато во Флоренции - все они похожи на замогильные пещеры по сравнению с Торчелло, где видны малейшие детали скульптур и мозаик, даже когда сгущаются сумерки. И есть что-то особенно трогательное в том, что мы обнаружили, что солнечный свет так свободно проникает в церковь, построенную людьми в горе. Им не нужна была темнота; возможно, они не смогли бы ее вынести. На них было достаточно страха и депрессии, но без материального уныния. Они искали утешения в своей религии, ощутимых надежд и обещаний, а не угроз или тайн; и хотя сюжеты, выбранные для мозаик на стенах, носят самый торжественный характер, на них не отбрасываются искусственные тени и не используются темные цвета: все честно и ярко, и, очевидно, предназначено для того, чтобы на них смотрели с надеждой, а не с ужасом.

§ IX. Обратите внимание на этот выбор предметов. Действительно, возможно, что стены нефа и проходов, которые сейчас побелены, могли быть покрыты фресками или мозаикой и, таким образом, послужили источником ряда сюжетов, о выборе которых мы не можем строить догадки. Я, однако, не нахожу свидетельств уничтожения каких-либо подобных произведений; и я скорее склонен полагать, что, во всяком случае, центральная часть здания изначально была украшена, как и сейчас, просто мозаиками, изображающими Христа, Богородицу и апостолов на одном конце, и Христа, грядущего на суд, на другом. И если это так, я повторяю, обратите внимание на важность этого выбора. Большинство других ранних церквей покрыты изображениями, в достаточной степени свидетельствующими о живом интересе строителей к истории и занятиям в мире. Символы или изображения политических событий, портреты живых людей и скульптуры сатирических, гротескных или тривиальных сюжетов встречаются постоянно, смешиваясь с более строго определенными изображениями библейской или церковной истории; но в Торчелло даже эти обычные и, казалось бы, почти необходимые последовательности библейских событий не появляются. Ум верующего был полностью сосредоточен на двух великих фактах, для него самых драгоценных из всех фактов, — нынешней милости Христа к Своей Церкви и Его будущем пришествии судить мир. То, что милосердие Христа в тот период предполагалось главным образом достижимым через мольбу Пресвятой Девы, и что поэтому под фигурой Исккупителя виден образ плачущей Мадонны в акте ходатайства, действительно может вызывать сожаление у протестантского наблюдателя, но не должно закрывать ему глаза на серьезность и непоколебимость веры, с которой эти люди искали уединения у моря; не в надежде основать новые династии или вступить в новые эпохи процветания, а только для того, чтобы смириться перед Богом и молиться о том, чтобы он избавил их от страданий. в Своем бесконечном милосердии Он приблизил бы время, когда море отдаст мертвых, которые были в нем, а Смерть и Ад отдадут мертвых, которые были в них, и когда они смогут войти в лучшее царство, “где нечестивые перестанут беспокоиться и усталые обретут покой”.

§ X. Сила и эластичность их умов, даже в самых незначительных вопросах, не уменьшились от такого предвкушения завершения всех дел. Напротив, нет ничего более примечательного, чем отделка и красота всех частей здания, которые, кажется, действительно были выполнены для того места, которое они занимают в нынешней структуре. Самые грубые - те, что они привезли с собой с материка; лучшие и самые красивые - те, которые, по-видимому, были вырезаны для их островной церкви: из них наиболее бросаются в глаза уже замеченные новые капители и изысканные панельные украшения алтарной ширмы; последние образуют низкую стену поперек церкви между шестью небольшими шахтами, места которых видны на плане, и служат для ограждения пространства, приподнятого на две ступени над уровнем нефа, предназначенного для певчих, и обозначенного также на плане открытой линией *a b c d*. Барельефы на этой низкой ширме представляют собой группы павлинов и львов, по два лицом к лицу на каждой панели, богатые и фантастические, не поддающиеся описанию, хотя и не выражающие очень точного знания ни львиных, ни павониновых форм. И только когда мы переходим к задней части лестницы кафедры, которая соединена с северной оконечностью этого экрана, мы находим свидетельства спешки, с которой была построена церковь.

§ XI. Кафедра, однако, не входит в число наименее заметных ее особенностей. Он опирается на четыре небольшие отдельные шахты, обозначенные на плане как *r*, между двумя колоннами на северной стороне экрана; обе колонны и кафедра старательно просты, в то время как лестница, ведущая к ним, представляет собой компактную массу каменной кладки (заштрихованную на

плане), облицованную резными плитами из мрамора; парапет лестницы также выполнен из цельных блоков, похожих на брусчатку, облегченных богатой, но не глубокой внешней резьбой. Теперь эти блоки, или, по крайней мере, те, которые украшают лестницу, ведущую к проходу, были привезены с материка; и поскольку размер и форму нелегко приспособить к пропорциям лестницы, архитектор вырезал из них куски нужного ему размера, совершенно независимо от предмета или симметрии первоначального проекта. Кафедра - не единственное место, где была разрешена эта грубая процедура: у боковой двери церкви находятся два креста, вырезанных из мраморных плит, ранее покрытых богатой скульптурой по всей их поверхности, части которой остались на поверхности крестов; линии первоначального рисунка, конечно, были так же произвольно вырезаны разрезами между дужками, как узоры на куске шелка, которому придали новую форму. Дело в том, что во всех ранних романских работах большие поверхности покрыты скульптурой только ради обогащения; скульптурой, которая действительно всегда имела смысл, потому что скульптору было легче работать с какой-то цепочкой мыслей, направляющих его резец, чем без таковой; но не всегда предполагалось или, по крайней мере, не всегда надеялись, что эта цепочка мыслей может быть прослежена зрителем. Все, что было предложено, по-видимому, заключалось в обогащении поверхности, чтобы сделать ее приятной для глаз; и когда это было однажды понято, украшенный кусок мрамора стал для архитектора тем же, чем кусок кружева или вышивки является для портнихи, которая берет от него такие части, какие ей могут потребоваться, без особого внимания к местам разделения узоров. И хотя на первый взгляд может показаться, что эта процедура свидетельствует о прямоте и грубости чувств, поразмыслив, мы можем понять, что она также может указывать на избыточность власти, которая не придает большого значения своим собственным усилиям. Когда варварская нация возводит свои крепостные стены из фрагментов разрушенной ею изысканной архитектуры, мы не можем прочесть ничего, кроме ее дикости, в остатках искусства, которые, таким образом, случайно сохранились; но когда новое произведение равно, если не превосходит по исполнению связанные с ним произведения более старого искусства, мы можем справедливо заключить, что грубое обращение, которому подверглись последние, является скорее признаком надежды сделать что-то лучшее, чем недостатка сочувствия к уже совершенным. И, в целом, эта небрежная подгонка орнамента, по правде говоря, свидетельствует о жизни в школе строителей и о том, что они проводят должное различие между работой, которая должна использоваться для создания архитектурного эффекта, и работой, которая должна обладать абстрактным совершенством; и это обычно показывает также, что применение дизайна дается им так легко, а их плодородие так неисчерпаемо, что они не испытывают угрызений совести, используя несколько вредно то, что они могут заменить столь незначительными усилиями.

§ XII. Однако в данном случае представляется сомнительным, стал бы архитектор утруждать себя обогащением мрамора, если бы он не был вырезан его рукой. Остальная часть кафедры выполнена нарочито просто, и именно в этом отношении ее дизайн, как мне кажется, представляет для религиозного зрителя больший интерес, чем любая другая часть здания. Как я уже сказал, он опирается на группу из четырех тонких стержней; сам по себе он слегка овальной формы, простирающийся почти от одной колонны нефа до следующей, чтобы дать проповеднику свободное пространство для действия всей личности, что всегда придает красноречию южных народов неподдельную выразительность. В центре его изогнутой передней части небольшая скоба и отдельно стоящий стержень поддерживают выступ узкого мраморного стола (занимающего место подушки в современной кафедре), верхняя поверхность

которого имеет неглубокий изгиб, оставляя выступ в нижней части плиты, так что книга, положенная на него, или, скорее, в нее, располагается там сама, открываясь как бы инстинктивно, но без малейшего шанса соскользнуть в сторону или каким-либо образом сдвинуться под руками проповедника.⁹ Шесть шариков, или, скорее, миндаля, из пурпурного мрамора. белые прожилки расположены по краю кафедры и являются ее единственным украшением. Совершенно изящный, но суровый и почти холодный в своей простоте, построенный для постоянства и служения, так что ни один его элемент, ни один камень не мог быть пощажен, и все же все они прочны и неповреждены, как тогда, когда они были впервые соединены вместе, он составляет почтенный контраст как с фантастическими кафедрами средневековых соборов, так и с богатым убранством наших современных церквей. Стоит на мгновение остановиться, чтобы подумать, насколько манера оформления кафедры может влиять на эффективность ее служения, и является ли наше современное отношение к этой, для нас чрезвычайно важной, особенности церкви наилучшим из возможных.

§ XIII. Когда проповедь хороша, нам не нужно сильно беспокоиться о форме кафедры. Но проповеди не всегда могут быть хорошими; и я полагаю, что настроение, в котором прихожане настроились слушать, может быть в некоторой степени изменено их восприятием пригодности или непригодности, впечатляющей или вульгарности, расположением места, назначенного для оратора, — не в той же степени, но примерно таким же образом, что на них могут влиять его собственные жесты или выражение лица, независимо от смысла того, что он говорит. Поэтому я считаю, что, во-первых, кафедры никогда не должны быть богато украшены; оратор склонен выглядеть посредственным или миниатюрным, если кафедра либо очень большая, либо покрыта великолепным орнаментом, и если интерес к проповеди ослабевает, разум немедленно поддается искушению отвлечься. Я заметил, что почти во всех соборах, когда кафедры особенно великолепны, проповеди не часто произносятся с них; скорее, и особенно если для какой-либо важной цели, с какого-нибудь временного сооружения в других частях здания; и хотя это часто может быть сделано потому, что архитектор больше заботился о эффекте для глаз, чем об удобстве для слуха при установке своей кафедры большего размера, я думаю, что это также в некоторой степени происходит от естественного нежелания проповедника соответствовать великолепию трибуны, чтобы проповедь не была сочтена ложью. достойный этого места. И все же это скорее относится к колоссальным скульптурам и пирамидам фантастического узора, которыми украшены кафедры фламандских и немецких церквей, чем к изящной мозаике и резьбе по слоновой кости романских базилик, поскольку при сохранении простой формы может быть привнесено много красоты цвета и дороговизны работы, и все же говорящий не будет отброшен ими в тень.

§ XIV. Но, во-вторых, какие бы украшения мы ни допускали, они явно должны быть целомудренного, серьезного и благородного вида; и какую мебель мы используем, очевидно, больше для почитания слова Божьего, чем для удобства проповедника. Ибо есть два способа рассматривать проповедь: либо как сочинение человека, либо как Божественное послание. Если мы рассматриваем ее целиком как первую и требуем от наших священнослужителей закончить ее с величайшей тщательностью и ученостью, для нашего большего удовольствия, будь то слух или интеллект, мы неизбежно будем вынуждены ожидать большой формальности и величия в ее произнесении и думать, что не все хорошо, если кафедра не обита золотой бахромой, а перед ней не положена хорошая подушка, и если проповедь не написана аккуратно в черной книге, которую нужно величественно разгладить на подушке перед началом; всего этого мы должным образом ожидаем; но мы должны по крайней мере в то же время

рассматривайте подготовленный таким образом трактат как нечто, что наш долг слушать без беспокойства в течение получаса или трех четвертей, но о чем, когда этот долг будет пристойно исполнен, мы можем выбросить из головы в счастливой уверенности, что нам предоставят другой, когда в следующий раз это будет необходимо. Но если только мы начинаем рассматривать проповедник, несмотря на все свои недостатки, поскольку человек, посланный с вестью к нам, что это вопрос жизни или смерти услышат ли нас или отказать; если мы рассматриваем его как набор, отвечающий за множество духов, грозит опасность разрушения, и допустив к нему, но час или два в семь дней, чтобы поговорить с ними; если мы стремимся понять, как драгоценные этих часов должно быть для него, небольшое преимущество на стороне Бога после своей паствы, были выставлены в течение шести дней подряд для полного веса в мире соблазна, и он был вынужден смотреть на колючки и чертополох, текущей в их сердцах, и чтобы увидеть, что пшеницы были разбросаны там выхватил из обочине этой диких птиц и другие, и наконец, когда запыхавшийся и усталый с недели труда они дают ему этого интервала несовершенной и томный слуха, он есть только тридцать минут, чтобы добраться до отдельного сердца тысячи людей, чтобы убедить их всех свои слабости, чтобы пристыдить их за все их грехи, чтобы предупредить их о их вреде, чтобы попробовать так и сяк, чтобы перемешать жесткого крепления те двери, где хозяин сам стоял и стучал, но никто не открыл, и, чтобы позвонить на вернисаже в те темные улицы, где сама мудрость имеет простер руки, и не было внимающего,—тридцать минут, чтобы поднять мертвых,—давайте, но как только понимают и чувствуют это, и мы будем смотреть с измененным глаза на эти тряпки гей мебели, из которой послание суда должно быть доставлено, который вдохнет жизнь в сухие кости, что они могут жить, или, если безрезультатно, остается запечатленным в осуждение, возможно, против *utterer* и слушатель одинаково, но агрессией против одного из них. Нам будет нелегко смириться с шелком и золотом на судейском месте или с украшениями ораторского искусства на устах посланника: мы пожелаем, чтобы его слова были простыми, даже если они самые сладкие, а место, с которого он говорит, было подобно мраморной скале в пустыне, вокруг которой собрались люди в своей жажде.

§ XV. Но суровость, которая так заметна на кафедре в Торчелло, еще более бросается в глаза в приподнятых креслах и епископском троне, которые занимают изгиб апсиды. Расположение на первый взгляд несколько напоминает расположение римских амфитеатров; лестничный пролет, ведущий к центральному трону, разделяет изгиб непрерывных ступеней или сидений (в первых трех рядах кажется сомнительным, что они были предназначены, поскольку они кажутся слишком высокими для одного и слишком низкими и тесными для другого), точно так же, как в амфитеатре лестница для доступа пересекает широкие ряды сидений. Но в самой грубости этого устройства, и особенно в отсутствии всяческих удобств (ибо все оно из мрамора, а подлокотники центрального трона предназначены не для удобства, а для отличия и для того, чтобы более заметно отделять его от отдельных сидений), есть достоинство, которого никогда не могли достичь ни убранство партера, ни резьба на балдахинах, и оно достойно созерцания протестантов, как суровое свидетельство епископальной власти, которая в первые дни существования Церкви никогда не оспаривалась, и как зависимая, несмотря на все ее преимущества. впечатляющая при полном отсутствии какого-либо выражения гордости или потакания своим желаниям.

§ XVI. Но есть еще одно обстоятельство, которое мы должны помнить как придающее особое значение положению, которое занимает епископский престол в этой островной церкви, а именно, что в сознании всех ранних христиан сама Церковь чаще всего символизировалась в

образе корабля, лоцманом которого был епископ. Подумайте о силе, которую этот символ приобрел бы в воображении людей, для которых духовная Церковь стала ковчегом убежища посреди разрушения, едва ли менее ужасного, чем то, от которого в древности были спасены восемь душ, разрушения, в результате которого гнев человеческий стал таким же широким, как земля, и таким же беспощадным, как море, и которые увидели, как воздвигается действительное и буквальное здание Церкви, само по себе подобное ковчегу посреди вод. Неудивительно, что, когда прибой Адриатики перекашивался между ними и берегами их рождения, с которыми они были разлучены навсегда, они смотрели друг на друга так, как смотрели ученики, когда на Тивериадское озеро обрушился шторм, и с готовностью и любовью подчинились тем, кто правил ими от Его имени, кто там укротил ветры и повелел морю успокоиться. И если незнакомец хотел еще узнать, в каком духе это было, что владычество Венеции была начата, а в том, что сила у нее вышел он как победоносный, и чтобы победить, пусть не стремятся оценить богатство ее арсеналов и численность ее армии, ни смотреть на все великолепие ее дворцов, ни войти в тайны ее советов; но позвольте ему взойти на высший уровень в корме выступы, которые несутся круглый алтарь Торчелло, а затем, глядя, как пилот сделал из старого вдоль мраморных ребер величественных храма корабль, пусть переопишет его прожилками на палубе с тенями умерших моряков, и стремиться, чтобы почувствовать в себе силы сердца, что воспылал внутри них, когда сначала, после того, как столпы его поселились в песок, и крыша его были закрыты против злых небес, что был еще покрасневшие от пожаров своих домов, во—первых, в объекте "Укрытие" своего трикотажные стены, среди журчание отходов волн и взмахи крыльев морской птицы круглый камень, который был странным,—роза, что древний гимн, в силу их собрал голоса:

Море принадлежит Ему, и Он создал его;

И Его руки приготовили сушу.

4 Приложение 4, “Дата постройки Кафедрального собора Торчелло”.

5 Полный отчет о форме и символическом значении базилики см. в книге лорда Линдси “Христианское искусство”, том i, стр. 12. К большому сожалению, работа шевалье Бунзена о Римских базиликах не переведена на английский.

6 Меры приведены в **Приложении 3**.

7 “Исторический очерк архитектуры” Хоупа (третье издание, 1840), глава ix. стр. 95. В других отношениях мистер Хоуп отдал должное этому зданию и стилю раннехристианских церквей в целом.

8 В моем фолианте был дан набросок этого заглавного текста.

9 Приложение 5, “Современные кафедры”.

ГЛАВА III.

МУРАНО.

§ I. Упадок города Венеции во многих отношениях подобен упадку изможденного и состарившегося человеческого организма; причина его дряхлости действительно в сердце, но внешние проявления проявляются в первую очередь на конечностях. В центре города все еще есть места, где сохранились какие-то свидетельства жизнедеятельности, и где, любезно закрыв глаза на признаки, слишком явные даже там, бедствия и упадка благосостояния, незнакомец может преуспеть в том, чтобы на некоторое время представить себе, каким, должно быть, был облик Венеции в ее расцвете. Но эта затяжная пульсация уже не имеет достаточной силы, чтобы проникнуть в пригороды и предместья города; мороз смерти охватил его безвозвратно, и хватка смертельной болезни с каждым днем отмечается все большей шириной пояса разрушений. Нигде это не проявляется с таким прискорбием, как вдоль большой северо-восточной границы, некогда занятой меньшими дворцами венецианцев, построенными для удовольствия или отдыха; более благородные сваи вдоль большого канала были зарезервированы для помпезности и повседневных дел. К таким дворцам меньшего размера обычно пристраивался участок сада, выходящий к воде; и перед этими виллами и садами лагуна обычно по вечерам покрывалась гондолами: пространство между этой частью города и островной группой Мурано было для Венеции во времена ее могущества тем же, чем ее парки для Лондона; только гондолы использовались вместо экипажей, и толпа населения не выходила до заката и продолжала свои удовольствия далеко за полночь, отвечая друг другу попеременным пением.

§ II. Если, зная этот обычай венецианцев и с видением летних дворцов, выстроившихся вдоль берега, и миртовых садов, спускающихся к морю, путешественник сейчас отправится на поиски этого пригорода Венеции, он будет странно и печально удивлен, обнаружив новую, но совершенно пустынную набережную длиной около мили, простирающуюся от арсенала до Сакка делла Мизерикордия, напротив ряда жалких домишек, построенных в течение последних шестидесяти или восьмидесяти лет, но уже пришедших в упадок; и не менее того, обнаружив, что главный объект обзора - это набережная, построенная в течение последних шестидесяти или восьмидесяти лет. то, над чем сейчас возвышаются эти дома (построенные частично спереди, а частично на руинах древних дворцов), представляет собой глухую кирпичную стену примерно в четверти мили над водой, прерываемую только чем-то вроде белого домика, веселость перспективы которого не усиливается от того, что он обнаружил, что эта стена окружает главное общественное кладбище Венеции. Возможно, он на несколько мгновений поразится странному вкусу старых венецианцев находить удовольствие под церковной стеной; но при дальнейшем исследовании он обнаружит, что здание на острове, как и те, что на берегу, построено недавно, что оно стоит на развалинах церкви Святого Христофора делла Паче; и что с особой, потому что непреднамеренной моралью современные венецианцы заменили Покой христоносца Покоем Смерти, и туда, куда они когда-то ходили, когда солнце заходило ежедневно, к своему удовольствию, теперь идут, когда солнце сядет, для каждого из них это навсегда, для их могил.

§ III. Однако могущество Природы не может быть уменьшено безумием, а ее красота не может быть полностью омрачена страданиями человека. Широкие приливы и отливы все еще ярко разливаются вокруг острова мертвых, и объединенный конклав Альп не утрачивает своего прежнего превосходства и не склоняется со своих золотых тронов в круге горизонта. Этот пейзаж по-прежнему так прекрасен, несмотря на все его увечья, что по вечерам нас снова и

снова будет тянуть туда из узких каналов и городских улиц, чтобы посмотреть, как морские туманы, подобно траурным вуалям, обволакивают далекие горы, и послушать, как зеленые волны волнуются и вздыхают у кладбищенского берега.

§ IV. Но сейчас утро: нам предстоит тяжелый рабочий день на Мурано, и наша лодка быстро вырывается из-под последнего моста Венеции и уносит нас в открытое море и небо.

Чистые кучевые облака лежат, сгрудившись и прижимаясь друг к другу, ряд за рядом, далеко над сверкающей водой, каждое из них обрезано у своего основания ровной линией, резкой и ясной, пока не опускаются к горизонту, подобно пролету мраморных ступеней, за исключением тех мест, где горы встречаются с ними и теряются в них, перекрытые серыми террасами этих облачных оснований и сведенные в одну безбрежную синюю полосу, испещренную тут и там странными хлопьями бледного, воздушного, зеленоватого света, осыпанного на них, как снег. А внизу виднеется длинная темная линия материка, окаймленная низкими деревьями; а затем широкая волнистая поверхность полированной лагуны медленно дрожит и превращает в раздвоенные полосы удлиняющегося света изображения облачных башен над головой. На севере сначала виднеется огромная кладбищенская стена, затем длинные разбросанные здания Мурано и островные деревни за ними, сверкающие яркой кристально-красной краской, словно множество драгоценностей, разбросанных по зеркалу, их башни, по-видимому, парят в воздухе немного над горизонтом, и их отражения, такие же четкие, живые и осязаемые, как они сами, отбрасываются на свободное пространство между ними и морем. И таким образом, деревни кажутся стоящими в воздухе; а на востоке есть группа кораблей, которые, кажется, плывут по суше; потому что песчаная линия Лидо простирается между нами и ними, и мы можем видеть высокие белые паруса, движущиеся за ней, но не море, только есть ощущение, что великое море действительно там, и торжественная сила мерцающего света в небе над ними.

§ V. Наиболее диссонирующей чертой во всей этой сцене является облако, парящее над стекловаренными печами Мурано; но об этом мы можем не сожалеть, поскольку это один из последних признаков человеческого напряжения среди окружающих нас разоренных деревень. Бесшумное скольжение гондолы приближает его к нам с каждой минутой; мы проезжаем кладбище и глубокий морской канал, отделяющий его от Мурано, и, наконец, попадаем на узкую набережную с мощеными пешеходными дорожками по обе стороны, возвышающуюся на три-четыре фута над каналом и образующую нечто вроде причала между водой и дверями домов. Последние, по большей части, низкие, но построены с массивными дверями и окнами из мрамора или истрийского камня, квадратными и с железными засовами; здания, очевидно, когда-то отличались неплохим состоянием, хотя сейчас населены только бедняками. То тут, то там среди более заурядных черт проступают окна четырнадцатого века или дверной проем, богато украшенный канатной лепниной; а в нескольких одноэтажных домах, опирающихся только на квадратные колонны и образующих короткую аркаду вдоль набережной, окна из красного веронского мрамора отличаются исключительным изяществом и изощренностью. Теперь все напрасно: грубые рыбаки, прогуливающиеся по набережной в свободно свисающих с плеч куртках, кепках и волосах все того же темно-зеленоватого цвета морской волны, мало заботятся об их деликатности или грации. Но в этой сцене есть некоторая жизнь, большая, чем обычно в Венеции: женщины сидят у своих дверей и деловито вяжут, а различные работники стеклянных мастерских просеивают стеклянную пыль на мостовую, и странные крики, доносящиеся с одного берега канала на другой и разносящиеся далеко над переполненной водой, исходят от продавцов инжира и винограда, тыкв и моллюсков; крики,

частично описывающие рассматриваемые блюда, но перемежающиеся другими, непонятного характера, пропорционального их ярости, и, к счастью, так оно и есть, если судить по фразе, которая написана выведенный по черному трафарету, внутри гирлянды, на побеленных стенах почти каждого второго дома на улице, но который, как бы часто он ни был написан, никто, похоже, не обращает внимания: “Bestemme non più. Lodate Gesù.”

§ VI. Мы проталкиваемся между большими баржами, груженными пресной водой из Фузины в круглых белых кадках семи футов в поперечнике, и сложными лодками, набитыми всевозможными сетями, которые выглядят так, как будто их никогда не удастся распутать, свисающими с их мачт и через борта; и вскоре проходим под мостом со львом Святого Марка на архивольтеи другим на столбе в конце парапета, маленьким красным львом с большей частью щенячьей мордочки, рассеянно смотрящим в воздух (мимоходом мы можем заметить, что вместо перьев его крылья покрыты с волосами, и в ряде других моментов манера его скульптуры небезынтересна). Вскоре канал поворачивает немного влево, и вслед за этим становится более тихим, поскольку основная суэта уотер-стрит обычно ограничивается первым прямым ответвлением от нее, длиной около четверти мили, Чипсайдом Мурано. Слева мы проезжаем внушительных размеров церковь Святого Пьетро и маленькую площадь напротив нее с несколькими акациями, а затем обнаруживаем, что нашу лодку внезапно захватил сильный зеленый водоворот, и ее занесло в русло одного из главных каналов лагуны, который разделяет город Мурано на две части глубоким потоком шириной около пятидесяти ярдов, пересеченным только одним деревянным мостом. Мы позволяем себе плыть немного вниз по течению, глядя на ряд невысоких коттеджей на другом берегу, едва ли зная, чего больше радости или меланхолии в том, как солнечный свет играет на их ветхих, но побеленных стенах и искрится на зеленой воде у заросшего травой причала. Требуется сильный взмах весла, чтобы доставить нас в устье другого тихого канала на дальней стороне пути прилива, и у нас все еще немного кружится голова, когда мы врезаемся носом гондолы в песок по левую сторону этого более медленного потока и приземляемся под восточной оконечностью церкви Сан-Донато, “Матрице” или “Материнской” церкви Мурано.

§ VII. Он стоит, он и тяжелая колокольня, отделенные от него несколькими ярдами, на небольшом треугольном поле с несколько более свежей травой, чем обычно возле Венеции, через которое проходит мощеная дорожка с зеленой мозаикой короткой травы между грубыми квадратами камней, ограниченная с одной стороны полуразрушенной садовой оградой, с другой - рядом низких коттеджей, с третьей, у основания треугольника, мелководным каналом, из которого мы только что вышли. Недалеко от точки треугольного пространства находится простой колодец с датой 1502 года; в его самой широкой части, между каналом и кампанилой, находится четырехугольная полая колонна, каждая сторона которой образована отдельной каменной плитой, к которой все еще прикреплены железные засовы, когда-то закреплявшие венецианский штандарт.

Сам собор занимает северный угол поля, загроможденный современными зданиями, маленькими, похожими на пристройки часовнями и пустыми белыми стенами с пустыми квадратными окнами, и сам по себе полностью разрушен по всей его части, не уцелело ничего, кроме апсиды; первоначальный план можно обнаружить только при тщательном изучении, да и то лишь частично. Все впечатление и эффект здания безвозвратно утрачены, но его фрагменты по-прежнему наиболее ценны.

Сначала мы должны кратко изложить то, что известно о его истории.

§ VIII. Легенды римской церкви, хотя в целом более безвкусные и менее разнообразные, чем легенды язычества, заслуживают нашего внимания на том основании, если не на каком-либо другом, что когда-то в них искренне верили хорошие люди, и они не оказали неэффективного влияния на фундамент существующего европейского сознания. Поэтому читатель не должен обвинять меня в легкомыслии, когда я сообщаю ему первую информацию, которую мне удалось собрать о кафедральном соборе Мурано: а именно, что император Отон Великий, будучи застигнут бурей на Адриатике, поклялся, если он будет спасен, построить и посвятить церковь Пресвятой Деве в любом месте, которое могло бы ей понравиться больше всего; что буря после этого утихла; и Пресвятая Дева, явившаяся Отону во сне, показала ему покрытое красными лилиями то самое треугольное поле, на котором мы только что стояли, среди деревьев. вырванные сорняки и разбитый тротуар. Император подчинился видению, и церковь была освящена 15 августа 957 года.

§ IX. Какую бы степень доверия мы ни были склонны придавать этому эпизоду истории, нет никаких сомнений в том, что церковь была построена на этом месте до конца десятого века: поскольку в 999 году мы находим настоятеля базилики (обратите внимание на это слово, оно имеет определенное значение) Санта-Мария-Плебания-ди-Мурано, приносящего клятву послушания епископу церкви Алтинат и одновременно приглашающего упомянутого епископа на обед в Доменике в Альбисе, когда прелат проводил конфирмацию в церкви-матери, как ее тогда обычно называли. , из Мурано. С этого периода, на протяжении более чем столетия, я не могу найти записей о каких-либо изменениях, внесенных в структуру церкви, но существуют очень подробные сведения о ссорах, которые возникали между ее служителями и служителями Сан-Стефано, Сан-Чиприано, Сан Сальваторе и других церквей Мурано, касающихся должного послушания, которым их менее многочисленные или менее древние братства были обязаны церкви Святой Марии.

Эти разногласия, по-видимому, возобновлялись при избрании каждого нового настоятеля каждым из братств и, должно быть, становились все серьезнее, когда патриарх Градо Генри Дандоло вмешался в 1102 году и, чтобы заключить мир между двумя главными противниками, приказал, чтобы настоятель монастыря Святого Стефана присутствовал на службе в соборе Святой Марии в ночь на Богоявление, и чтобы настоятель монастыря Святой Марии посетил его в соборе Святого Стефана в день Святого Стефана; и чтобы затем оба настоятеля “ели яблоки и пили хорошее вино”. выпейте вместе, в мире и милосердии".¹⁰

§ X. Но даже эти добрые усилия, по-видимому, не привели к результату: раздосадованная гордость противников осталась неутоленной праздником любви в день Святого Стефана; и брешь продолжала расширяться до тех пор, пока аббат монастыря Святой Марии не получил своевременное присоединение к своей власти в 1125 году. Дож Доменико Микеле, добившийся во втором крестовом походе таких существенных преимуществ для венецианцев, которые вполне могли уравновесить потерю части их торговли с Востоком, увенчал свои успехи, завладев в Кефалонии телом святого Донато, епископа Эвридского; это сокровище он подарил по возвращении базилике Мурано, и с тех пор эта церковь называлась церковью Св. Мэри и Донато. Тело святого было не единственным его приобретением: главным достижением святого Донато было уничтожение ужасного дракона в Эпире; Микеле привез домой кости дракона, а

также святого; последние были помещены в мраморный саркофаг, а первые повешены над главным алтарем.

§ XI. Но духовенство Святого Стефана было неукротимым. В тот самый момент, когда их противники получили этот внушительный приток сил, у них хватило наглости “ad onta de’ replicati giuramenti, e dell’inveterata consuetudine”,¹¹ отказаться продолжать послушание, в котором они поклялись своей матери-церкви. Дело рассматривалось на провинциальном совете; приверженцы святого Стефана были осуждены и молчали около двадцати лет, испытывая благоговейный страх перед властью, данной папским легатом аббату Святого Доната отстранять от должности любого священнослужителя острова, если тот откажется подчиниться. Однако в 1172 году они обратились к папе Александру III и были снова осуждены: и мы обнаруживаем, что борьба возобновлялась при каждой многообещающей возможности на протяжении XII и XIII веков; пока, наконец, не обнаружив, что святой Донат и дракон вместе взятые слишком сильны для него, аббат Святого Стефано “обнаружил” в своей церкви тела сразу двухсот мучеников!— следует помнить, что это было открытие, в некотором роде эквивалентное в те дни открытию Калифорнии в нашей стране. Надпись, однако, на фасаде церкви запечатлела это со спокойным достоинством: “MCCLXXIV. a di XIV. di Aprile. Furono trovati nella presente chiesa del protomartire San Stefano, duecento e più corpi de’ Santi Martiri, dal Ven. Прете Маттео Фраделло, пьовано делла кьеза”.¹² Корнер, автор этой надписи, которая больше не существует, продолжает объяснять с бесконечной серьезностью, что тела, о которых идет речь, “будучи младенческой формы и высокого роста, согласно традиции, принадлежали тем счастливым невинным людям, которые приняли мученическую смерть при царе Ироде; но то, когда или кем церковь обогатилась таким огромным сокровищем, не подтверждается ни одним документом”.¹³

§ XII. Вопрос о борьбе не относится к нашей нынешней цели. Мы уже добрались до четырнадцатого века, не найдя свидетельств о каких-либо усилиях, предпринятых духовенством церкви Святой Марии для поддержания своего влияния путем восстановления или украшения своей базилики; это единственное, что в настоящее время имеет для нас значение. Однако весьма вероятно, что во время приобретения тела святого Донато в нем были внесены значительные изменения, поскольку мозаичный пол внутри, на котором проставлена дата 1140 года, вероятно, был последним из дополнений. Я полагаю, что нельзя доказать, что ни одна часть древней церкви не датируется более поздним временем, чем эта; и я не буду занимать время читателя какими-либо расспросами об эпохах или авторах разрушительных современных реставраций; обломки старой ткани, выглядывающие из-под них тут и там, обычно отличимы от них с первого взгляда; и читателю достаточно знать, что ни один из этих по-настоящему древних фрагментов не может быть отнесен к более поздней дате, чем 1140 год, и что некоторые из них с большой долей вероятности можно рассматривать как остатки каркаса первой церкви, возведенной в XVI веке. течение второй половины десятого века. Возможно, мы получим какие-то дополнительные основания для такого предположения, когда изучим сами эти останки.

§ XIII. К сожалению, они немногочисленны и неясны; но общая форма и протяженность здания, как показано на плане, [лист I](#). рис. 2, определяются, во-первых, шириной неповрежденного восточного торца; во-вторых, некоторыми остатками первоначальной кирпичной кладки

верхнего этажа и, по всей вероятности, также боковых стен, хотя они были заново облицованы; и, наконец, рядом шахт нефов, которые все еще находятся в идеальном состоянии. Двери А и В могут находиться, а могут и не находиться на своих первоначальных позициях; конечно, всегда, как и сейчас, должен был быть главный вход в вест-энде. Планировка первого этажа, как и в Торчелло, состоит только из нефа и проходов, но в верхнем этаже есть трансепты, простирающиеся до внешней стены проходов. Полукруглая апсида, выступающая в центре ист-энда, в настоящее время является главной достопримечательностью церкви, хотя шахты нефов и восточные оконечности нефов снаружи также являются частями первоначального здания; последнее было модернизировано внутри, и теперь невозможно установить, были ли, как это вероятно, когда-то закругленные концы нефов, как и хоры. Пространства F G образуют небольшие часовни, из которых G имеет прямую конечную стену за алтарем, а F - изогнутую, отмеченную пунктирной линией; перегородки, которые отделяют эти часовни от пресвитерии, также обозначены пунктирными линиями, являясь современной работой.

§ XIV. План тщательно прорисован в масштабе, но соотношение, в котором расположены его пропорции, едва ли может быть оценено глазом. Ширина нефа от шахты до противоположной шахты составляет 32 фута 8 дюймов: в проходах, от шахты до стены, 16 футов 2 дюйма, или с учетом толщины современных деревянных панелей в 2 дюйма, 16 футов 4 дюйма, что составляет ровно половину ширины нефа. Интервалы между шахтами составляют ровно одну четвертую ширины нефа, или 8 футов 2 дюйма, а расстояние между большими опорами, образующими псевдотрансепт, составляет 24 фута 6 дюймов, что ровно в три раза больше интервала между шахтами. Таким образом, четыре расстояния точно находятся в арифметической пропорции, т.е.

	Футов	дюйма
между валами	8	2
Ширина прохода	16	4
Ширина трансепта	24	6
Ширина ступицы	32	8

Валы в среднем 5 футов 4 дюйма в окружности, как можно ближе к основанию, обшиты деревом; а самые широкие стороны основных опор имеют ширину 4 фута 7 дюймов, их самые узкие стороны - 3 фута 6 дюймов. Расстояние *a* с от крайнего угла этих опор до начала изгиба апсиды составляет 25 футов, и с этой точки апсида имеет почти полукруглую форму, но она настолько перегружена арматурой эпохи Возрождения, что ее форму невозможно определить с идеальной точностью. Он покрыт конхой, или полукуполом; и внешнее расположение его стен обеспечивает безопасность этого купола с помощью того, что на самом деле является системой контрфорсов, столь же эффективной и определенной, как и в любой из северных церквей, хотя контрфорсы получены полностью за счет адаптации римского вала и арки, нижний этаж образован толстой массой стены, облегченной обычными полукруглыми нишами с круглыми головками, подобными тем, которые впоследствии так широко использовались в архитектуре эпохи Возрождения, каждая ниша обрамлена парой шахт, стоящих отдельно от стены и несущих глубоко лепные арки, перекинутые через нишу. Таким образом, стена с ее колоннами образует ряд массивных контрфорсов (как видно на плане первого этажа), на вершине которых находится открытая галерея, опирающаяся на более тонкую стену и перекрытая арками, стволы которых расположены над парами стволов ниже. На головках этих арок покоится крыша. Таким

образом, внешне мы имеем семиугольную апсиду, в основном из грубого и обычного кирпича, только с мраморными колоннами и несколькими мраморными украшениями; но именно по этой причине она тем более интересна, что показывает нам, что можно сделать и что было сделано из материалов, которые сейчас есть в нашем распоряжении; и потому что в своих пропорциях и в использовании немногих имеющихся у нее украшений она демонстрирует тонкость чувств, вдвойне заметную из-за грубости работы, в которой соблюдены столь тонкие законы и с которой ассоциируется столь продуманная орнаментация.

§ XV. Во-первых, из-за его пропорций: В главе V у меня будет возможность несколько подробнее остановиться на особой тонкости восприятия величин ранними венецианцами; соотношение сторон этой семиугольной апсиды является одним из первых и наиболее любопытных примеров этого. Приведенные выше пропорции нефа и проходов могли быть продиктованы простой любовью к математической точности, но пропорции апсиды могли быть результатом только истинной любви к гармонии.

На рис. 6, [табличка I](#). план этой части церкви дан в крупном масштабе, показывая, что ее семь внешних сторон расположены по линии меньшей, чем полукруг, так что, если бы фигура была завершена, у нее было бы шестнадцать сторон; и следует также заметить, что семь сторон расположены в четырех направлениях, самым широким из которых является центральное. Кирпичная кладка настолько стерлась, что размеры арок определить нелегко, но размеры цоколя, на котором они стоят, который почти не пострадал, можно определить точно. Этот цоколь обозначен открытой линией на плане местности, и его стороны измеряются соответственно:

	Футов.	В.
1-й. $a b$ в плане	6	7
2-й. $b c$	7	7
3-й. $c d$	7	5
4-й. d (центральный)	7	10
5-й. $e f$	7	5
6 - й $f g$	7	8
7-й. $g h$	6	.

§ XVI. Теперь обратите внимание, на какое тонкое чувство указывает эта деликатность пропорций. Насколько тонким, должно быть, было восприятие изящества у тех строителей, которые не могли довольствоваться *некоторыми* изменениями между вторым и третьим, пятым и шестым элементами пропорции, такими, которые противоречили бы общему направлению ее ритма, и все же *были* довольны уменьшением на два дюйма при ширине в семь с половиной футов! Ибо я не думаю, что читатель сочтет любопытное уменьшение размеров третьей и пятой арки случайностью, и даже если бы он так и сделал, я смогу позже доказать ему, что это было не так, но что ранние строители всегда стремились получить какие-то альтернативные пропорции такого рода. Соотношение чисел нелегко представить в виде футов и дюймов, но если мы уменьшим первые четыре из них до дюймов, а затем вычтем из них некоторое постоянное число, предположим 75, то оставшиеся 4, 16, 14, 19 продемонстрируют соотношение пропорций в более ясной, хотя и преувеличенной форме.

§ XVII. Пары круглых точек в точках *b*, *c*, *d* и т.д. На плане местности, рис. 6, представляют собой опорные стержни, которые все сделаны из цельного мрамора, так же как и их капители. Их размеры и различные другие подробности, касающиеся их, приведены в [Приложении 6](#). "Апсида Мурано"; здесь я только хочу, чтобы читатель обратил внимание на цвет их капителей. Две одиночные шахты по углам (*a*, *h*) обе из темно-фиолетового мрамора; две следующие пары, *b* и *g*, из белого мрамора; пары *c* и *f* - фиолетовые, а *d* и *e* - белые: таким образом, чередующиеся друг с другом с каждой стороны; две белые сходятся в центре. Теперь обратите внимание, *все фиолетовые заглавные буквы оставлены простыми; все белые - скульптурными*. Ибо древние строители знали, что, вырезав пурпурные капители, они повредили бы им двумя способами: во-первых, они смешали бы определенное количество серой тени с оттенком поверхности и таким образом испортили бы чистоту цвета; во-вторых, они отвлекли бы мысли от цвета и помешали разуму сосредоточиться на нем или наслаждаться им из-за той степени внимания, которой требовала бы скульптура. Поэтому они оставили свои пурпурные капители полными, широкими цветными массами; и изваяли белые капители, которые в противном случае были бы лишены интереса.

§ XVIII. Но особенность, которая больше всего заслуживает внимания в этой апсиде, - это полоса орнамента, которая проходит вокруг нее подобно серебряному пояску, состоящему из острых мраморных клиньев, драгоценно инкрустированных и вставленных в кирпичную кладку подобно драгоценным камням; над ней есть еще одна полоса треугольных углублений в кирпичах, почти такой же формы, и кажется столь же странным, что из нее выпали все мраморные шарики или что изначально в ней их не было. Читатель может выбирать свою гипотезу; но осталось вполне достаточно, чтобы заинтересовать нас нижней полосой, которая, к счастью, сохранилась в своем первоначальном состоянии, что достаточно доказывается любопытными тонкостями в расположении ее цветов, которые, несомненно, следует приписать заботе первого строителя. Во-первых, пару слов о средствах передачи цвета, имеющихся в его распоряжении.

§ XIX. Я указал, что здание было по большей части сложено из желтого кирпича. Этот желтый цвет почти чистый, гораздо более позитивный и несколько темнее, чем у нашего английского светлого кирпича, а материал кирпича очень хороший и твердый, местами выглядящий почти остекленевшим и настолько плотным, что напоминает камень. Вместе с этим кирпичом встречается другой, темно-красный и более пористый, который используется в основном для отделки, в то время как все детали, требующие прочности, состоят из желтого кирпича. Обоим этим материалам *придается любая форма и размер, которые* требуются строителю, либо в виде изогнутых заготовок для арок, либо плоских плиток для заполнения треугольников; и, что еще более любопытно, толщина желтого кирпича, используемого для стен, значительно варьируется - от двух дюймов до четырех; как и их длина, некоторые из более крупных заготовок, используемых на важных позициях, достигают полутора футов в длину.

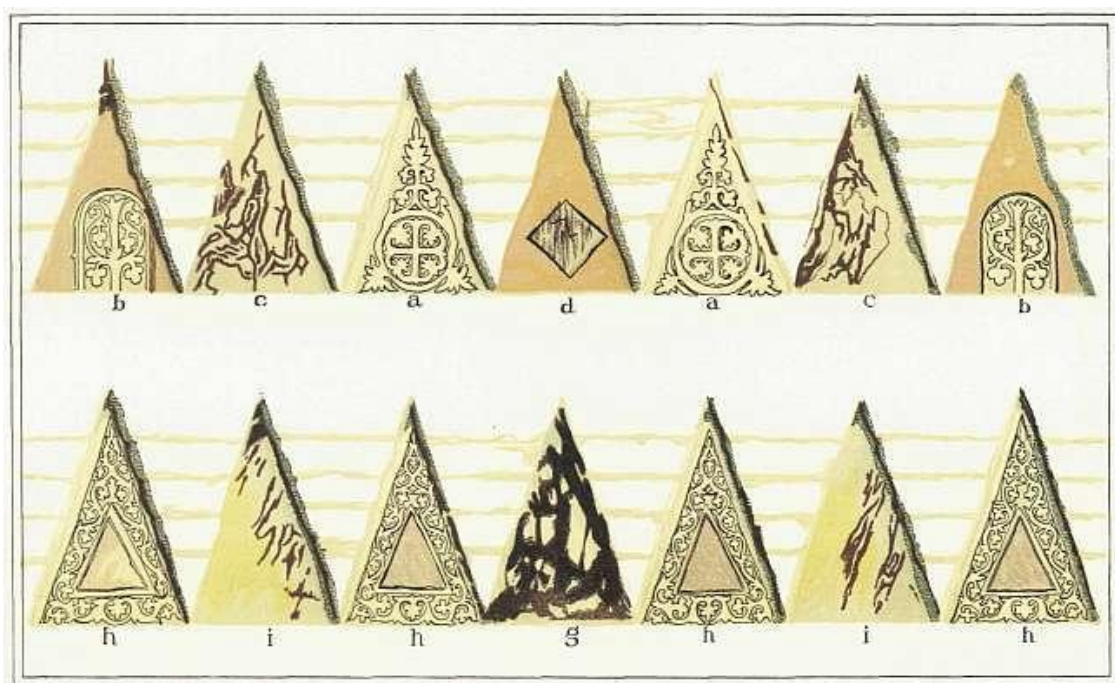
Для изготовления этих двух видов кирпича строитель использовал пять или шесть видов мрамора: чисто белый и белый с фиолетовыми прожилками; брекчированный мрамор белого и черного цветов; брекчированный мрамор белого и темно-зеленого цветов; другой, темно-красный или почти цвета египетского порфира; и серый и черный мрамор тонкими слоями.

§ XX. Способ применения этих материалов будет сразу понятен при взгляде на противоположную пластину ([Пластина III.](#)), которая представляет собой две части нижней полосы. Мне не удалось передать вариативность и пестроту цвета мрамора с помощью

реальных оттенков на гравюре; поэтому я удовлетворился тем, что передал их в виде линейной гравюры. Различные треугольники бывают, в общей сложности, десяти видов:

- а. Чистый белый мрамор со скульптурной поверхностью (как третий и пятый в верхнем ряду [пластины III.](#)).
- б. Литой треугольник из красного кирпича с инкрустацией скульптурным круглоголовым куском белого мрамора (как первая и седьмая из верхней серии, [фото III.](#)).
- в) Простой треугольник из зеленовато-черного мрамора, сейчас, возможно, значительно более бледного цвета, чем при первом использовании (второй и шестой в верхнем ряду [пластины III.](#)).
- г. Литой треугольник из красного кирпича с алмазной инкрустацией из вышеупомянутого черного мрамора (четвертый в верхнем ряду [пластины III.](#)).
- е. Литой белый кирпич с инкрустированным куском мрамора с круглой головкой, окрашенный в черный и желтый или белый и фиолетовый цвета (на табличке не видно).
- ф. Встречается только один раз, мрамор с зелеными прожилками, образующий верхнюю часть треугольника, с белым куском внизу.
- з. Встречается только один раз. Брекчированный мрамор насыщенного черного и чисто белого цветов, центр нижнего ряда на [плите III.](#)
- и. Скульптурный белый мрамор со вставленным треугольником из фиолетового мрамора с прожилками (в качестве первого, третьего, пятого и седьмого нижнего ряда на [фото III.](#)).
- й. Желтый или белый мрамор с фиолетовыми прожилками (как вторая и шестая часть нижнего ряда на [фото III.](#)).
- к. Чистый фиолетовый мрамор, которого нет на этой тарелке.

III.



Инкрустированные полосы из муранского дерева.

§ XXI. Таким образом, лента, состоящая из этих треугольников, расположенных близко друг к другу в различных, но не неправильных соотношениях, подобно ожерелью из драгоценных камней, обвивает апсиду и концы нефов; каждая сторона апсиды занимает, конечно, столько треугольников, сколько позволяет ее ширина. Если читатель обратится к размерам сторон апсиды, приведенным ранее, [стр. 42](#), он увидит, что первая и седьмая из серии, будучи намного уже остальных, не могут вместить в свою полосу столько треугольников. Соответственно, у них их всего по шесть на каждой, в то время как у остальных пяти сторон их по семь. Из этих групп по семь треугольников в каждой, та, что используется для третьей и пятой сторон апсиды, является самой верхней [на рисунке III](#).; а та, что используется для центра апсиды и всей серии, является самой нижней на том же рисунке; *кусоч черного и белого мрамора используется, чтобы подчеркнуть центр цепи*, точно так же, как художник использовал бы темный оттенок для аналогичной цели.

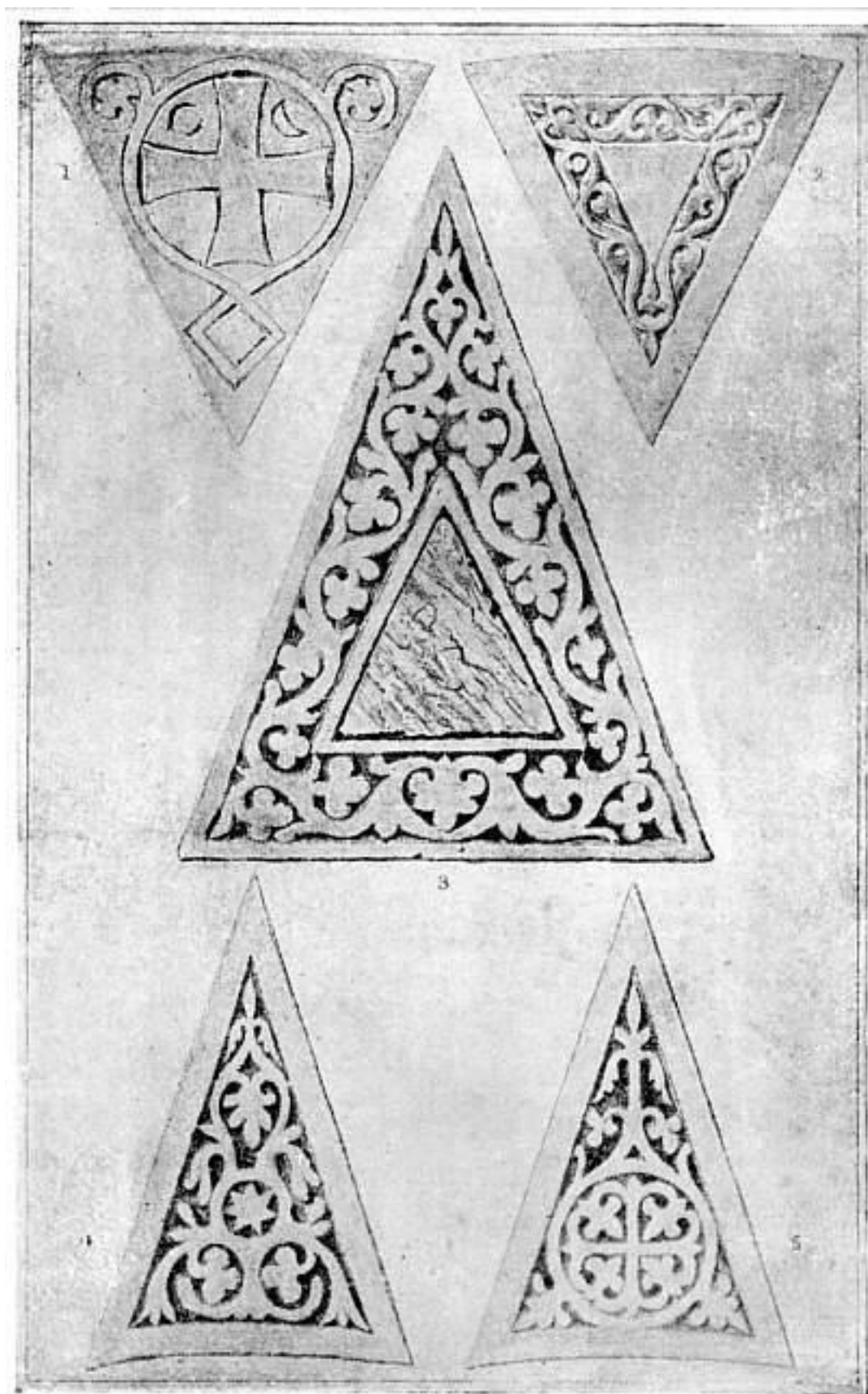
§ XXII. А теперь, немного затруднившись, мы можем вкратце представить читателю расположение групп по всему периметру церкви.

На плане земли видно тринадцать углублений, обозначающих тринадцать арок, [рис. 2, Лист I](#). Из них вторая и двенадцатая арки поднимаются выше остальных; настолько высоко, что разрывают украшенную полосу; и групп треугольников, которые мы должны перечислить, таким образом, всего одиннадцать; по одной над каждой из одиннадцати низких арок. И из этих одиннадцати первый и второй, десятый и одиннадцатый находятся в концах нефов, в то время как с третьего по девятый включительно огибают апсиду. Таким образом, в следующей таблице цифрами указано место каждой целой группы (считая с южной до северной стороны церкви или слева направо), а буквами - вид треугольника, из которого она состоит, как описано в приведенном выше списке.

6. h. i. h. g. h. i. h.
5. b. c. a. d. a. c. b. 7. b. c. a. d. a. c. b.
4. b. a. b. c. a. e. a. 8. a. e. c. b. a. b.
3. b. a. b. e. b. a. 9. a. b. e. b. a. b.
2. a. b. c. 10. a. b. c. b.
1. a. b. c. b. a. 11. b. a. c. f. a. a.

Центральная группа помещена первой, чтобы было видно, как ряды по обе стороны апсиды соответствуют друг другу. Было очень любопытной причудой вставить треугольник е в самом крайнем месте, *кроме одного*, на четвертой и восьмой сторонах апсиды, и в самом крайнем месте, *но два* на третьей и девятой сторонах; ни в том, ни в другом случае он не уравновешен в своей собственной группе, и реальный баланс достигается только на другой стороне апсиды, которую невозможно, чтобы кто-либо увидел одновременно. Это одна из любопытных частей системы, которые так часто встречаются в средневековых произведениях, ключ к которой сейчас утерян. Группы на концах трансептов не соответствуют друг другу ни по количеству, ни по расположению; сейчас мы увидим почему, но сначала должны более внимательно изучить обработку самих треугольников и характер использованной на них цветочной скульптуры.

IV.



СКУЛЬПТУРЫ ИЗ МУРАНО.

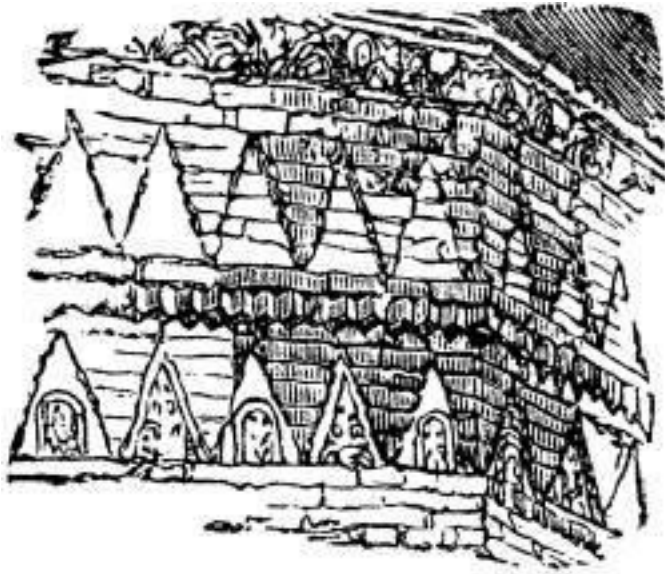
§ XXIII. В качестве шкалы на [табличке III](#), обязательно маленький, я привел три скульптурных треугольника в большем масштабе на [рисунке IV](#), напротив. Рис. 3 - один из четырех в нижнем ряду [таблички IV](#), а рис. 4 и 5 - из другой группы. Формы трилистников здесь видны более отчетливо; они, как и все остальные части рисунка, нанесены низким и плоским рельефом, промежуточные пространства вырезаны на глубину около четверти дюйма. Я полагаю, что эти свободные пространства изначально были заполнены черной композицией, которая используется в подобных скульптурах в соборе Святого Марка, и некоторые остатки которой я нашел здесь в архивольтной лепнине, хотя и не в треугольниках. Поверхность целого тогда была бы идеально гладкой, а орнаментальная форма смягчена темно-серой подложкой; но, даже если эта подложка утрачена, простота метода обеспечивает видимость всех его частей на необходимом расстоянии (17 или 18 футов), а причудливые трилистники обладают четкостью и свежестью эффекта, которые я счел почти невозможными передать на рисунке. Не будем также упускать из виду, насколько странно восхитителен для человеческого ума трилистник. У нас это повторяется пятьсот или шестьсот раз на протяжении нескольких ярдов, и все же мы никогда не устаем от этого. На самом деле, в основе нашего наслаждения этим украшением лежат два мистических чувства: первое - любовь к троице в единстве, другое - чувство наполненности порядком; каждое место мгновенно заполняется, и при этом наполняется уместностью и непринужденностью; листья не толкают друг друга и не сбиваются со своего пути, и все же, когда есть свободное место, лист всегда готов занять его.

§ XXIV. Я сказал, что трилистник повторялся пятьсот или шестьсот раз. Это так, но заметьте, он едва ли когда-либо бывает вдвое больше одного и того же размера; и этот закон соблюдается старательно и неукоснительно. На рисунках *a* и *b* верхнего ряда, [фото III](#), уменьшение листьев действительно может показаться просто показателем роста растения. Но взгляните на нижнюю часть: треугольники из инкрустированного пурпурного мрамора выполнены гораздо более равнобедренными, чем треугольники из белого мрамора, в центре которых они установлены, так что листья могут постоянно уменьшаться в размерах по мере того, как орнамент опускается по бокам. Читатель, возможно, усомнится в точности рисунка в меньшем масштабе, но на рисунке большего размера, рис. 3, [таблица IV](#), все углы измерены, и, следовательно, *целенаправленное* изменение ширины границы не подлежит сомнению.¹⁴ Помните, насколько абсолютен этот принцип природы; один и тот же лист постоянно повторяется, но никогда дважды одного и того же размера. Посмотрите на клевер у себя под ногами, и тогда вы поймете, что имел в виду этот строитель Мурано и что он не был совсем варваром.

§ XXV. Еще один момент, на который я хотел бы обратить внимание читателю, - это важность, придаваемая *цвету* в сознании дизайнера. Обратите особое внимание — ибо крайне важно увидеть, как великие принципы искусства воплощены во всем здании, — что, поскольку внизу изваяны только белые капители, вверху изваяны только белые треугольники. Ни один цветной треугольник не затронут скульптурой; обратите также внимание, что в двух основных группах апсиды, приведенных на [Фото III](#), центр группы - цветной, а не скульптурный, и взгляд, очевидно, предназначен для привлечения внимания не столько к граням камня, сколько к тонкостям резьбы. Также можно заметить, насколько ценнее выполнен нижний ряд, который находится в центре апсиды, чем тот, что находится над ним на пластине, которая обрамляет ее: в нижнем ряду нет кирпича, и в нем используются три вида пестрого мрамора, тогда как верхний сложен из кирпича, только из черного и белого мрамора; и, наконец, — ибо это особенно восхитительно — посмотрите, как мастер усовершенствовал свою резьбу там, где она должна была сочетаться с пестрым мрамором, и использовал более смелый рисунок с более грубым

кирпичом и темным камнем. Тонкость и совершенство художественного чувства во всем этом настолько избыточны, что в самом здании глаз может задержаться на этой цветной цепочке с таким же восторгом, как на вышивке Поля Веронезе.

Рис. II.



§ XXVI. При такой конструкции нижнего пояса конструкция верхнего примечательна только любопытным изменением его пропорций. Они разделены, как видно на небольшой гравюре на дереве сбоку, колоннадой, состоящей из двух слоев красного кирпича, самый верхний из которых выступает в виде карниза и поддерживается промежуточным рядом неправильной формы скоб, полученных путем установки толстых желтых кирпичей по краям способом, распространенным по сей день. Но стена выше поднимается перпендикулярно от этого выступа, так что вся верхняя полоса выдвигается на толщину кирпича над нижней. Результатом этого, конечно, является то, что каждая сторона апсиды на четыре-пять дюймов шире вверху, чем внизу; так что такое же количество треугольников, которыми была заполнена вся сторона нижней полосы, оставляет на дюйм или два пустыми под каждым углом в верхней. Это выглядело бы неловко, если бы имелась хоть малейшая видимость того, что это случайная ошибка; так что, чтобы привлечь к этому внимание и показать, что это сделано специально, верхние треугольники сделаны примерно на два дюйма выше нижних, чтобы быть гораздо более четкими по пропорциям и эффекту, и на самом деле выглядеть значительно уже, хотя и той же ширины у основания. Благодаря этому они становятся более легкими по эффекту и подчиняются богато украшенному ряду нижней полосы, а два ряда, вместо того чтобы повторяться, соединяются друг с другом и становятся гармоничным целым.

Против



Архивольта в Кафедральном соборе Мурано.

Однако для того, чтобы еще больше удостовериться в том, что эта разница в высоте треугольников не должна ускользнуть от внимания, над их острями добавляется еще один ряд простых кирпичей, увеличивая ширину полосы еще на два дюйма. В нижней полосе есть пять рядов кирпичей, и ее размер составляет 1 фут 6 дюймов. по высоте: в верхней части есть семь ярусов (из которых шесть находятся между треугольниками), и ее размер составляет 1 фут 10 дюймов. по высоте, за исключением конца северного прохода, где по какой-то загадочной причине промежуточный карниз наклонен вверх, чтобы уменьшить верхние треугольники до той же высоты, что и нижние. И вот, наконец, обратите внимание, насколько решительно строитель был настроен на то, чтобы один ряд не был простой имитацией другого; теперь он не мог сделать их острыми за счет дополнительной высоты — поэтому он здесь, и только здесь, *сузил их основания*, и у нас их семь вверху и шесть внизу.

§ XXVII. Теперь мы подходим к самой интересной части всего ист-энда - архивольту в конце северного прохода.

Выше указывалось, что полоса треугольников прерывалась двумя более высокими арками в концах проходов. Это, однако, на северной стороне апсиды не прерывает ее полностью, а приподнимает и, таким образом, образует красивый и любопытный архивольт, нарисованный напротив, на [пластине V](#). Верхняя полоса треугольников не может подниматься вместе с нижней, так как в противном случае она сломала бы карниз, подготовленный для второго этажа; и любопытный зигзаг, которым его треугольники затухают по бокам арки, точно волны, разбивающиеся о песок, является одной из самых любопытных особенностей конструкции.

Также будет видно, что появилась новая особенность в обработке самой ленты при повороте арки. Вместо того, чтобы оставлять кирпичи выступающими между скульптурными или цветными камнями, используются перевернутые мраморные треугольники, инкрустированные

на ту же глубину, что и другие в кирпичной кладке, но выступающие за их пределы, создавая резкую темную линию зигзага на их стыках. Три из этих дополнительных камней, к несчастью, выпали, так что теперь невозможно определить полную гармонию цвета, в которой они были расположены изначально. Центральный, соответствующий замковому камню в общей арке, однако, к счастью, находится слева, с двумя боковыми камнями справа и одним слева.

§ XXVIII. Замковый камень, если его можно так назвать, сделан из белого мрамора, боковые вуссуары - из пурпурного; и это единственные цветные камни во всем здании, на которых сделана скульптура; но они выполнены таким образом, который более убедительно доказывает, что вышеизложенный принцип был понят строителями, чем если бы они были оставлены пустыми. Заметьте, цель состояла в том, чтобы сделать архивольт как можно более богатым; восемь белых скульптурных шариков были использованы на нем в сочетании друг с другом. Если бы фиолетовые шарики оставили совсем простыми, они бы не гармонировали с отделкой остальных. Стало необходимым прикасаться к ним скульптурой в качестве простого признака тщательности и отделки, но в то же время как можно меньше повреждая их цветную поверхность. *Орнамент просто нанесен на них тонким надрезом*, как будто он был вытравлен на их поверхности перед тем, как быть вырезанным. На двух из них он состоит просто из трех концентрических линий, параллельных сторонам треугольника; на третьем это веноч красивого рисунка, который я нарисовал большего размера на рис. 2, [Табличка V.](#), чтобы читатель мог увидеть, насколько полностью поверхность не повреждена тонкими надрезами резца, и мог сравнить метод обработки с тем, который применялся для белых камней, два из которых приведены на этой табличке, рис. 4 и 5. Краеугольный камень, о котором мы еще не говорили, - единственный белый камень, обработанный с легкой насечкой; его рисунок не выдерживает такого мастерства, как растительные орнаменты, и требует либо полной рельефной резьбы, либо оставления таким, каким мы его видим. Он приведен на рис. 1 [таблички IV](#). Солнце и луна на каждой стороне креста, как мы увидим в пятой главе, постоянно используются на замковых камнях византийских арок.

§ XXIX. Мы не должны пройти мимо, не обратив внимания на серые и зеленые куски мрамора, вставленные по бокам арки. Ибо, заметьте, в этом месте было трудно привести формы треугольника к чему-то подобному согласованию, а средневековый художник всегда радуется трудностям: вместо того, чтобы скрывать их, он хвастается ими; и точно так же, как мы видели выше, что он обратил внимание на трудность заполнения расширенных сторон верхней полосы удлинением своих треугольников, так и здесь, имея необходимость вставить кусок камня неудобной формы, он делает этот самый камень наиболее заметным во всей арке, с обеих сторон, используя в одном случае темный, холодный серый цвет; в другом - черный. ярко-зеленый, контрастирующий с теплым красным, фиолетовым и белым цветами камней над ним и рядом с ним. Бело-зеленый фрагмент справа, насколько я знаю, сделан из чрезвычайно редкого мрамора. Сначала я подумал, что белые фрагменты инкрустированы, настолько резко они выделяются на поверхности. Они действительно инкрустированы, но я полагаю, что это от природы; и что камень представляет собой известковую брекчию, представляющую большой минералогический интерес. Белые пятна имеют исключительную ценность в придании пикантности целой гамме более нежных переходных оттенков, приведенных выше. Однако общий эффект в целом ухудшается из-за отсутствия трех больших треугольников вверху. Я не сомневаюсь, что они были фиолетовыми, как и те, что сохранились, и что вся арка, таким образом, представляла собой одну белую зону, выделенную на фиолетовом фоне, окруженную

алыми кирпичными карнизами, и весь цветовой аккорд контрастировал с двумя драгоценными фрагментами серого и зеленого с обеих сторон.

§ XXX. Два куска резного камня, вставленные с каждой стороны арки, как видно внизу [фото V.](#), отличаются по мастерству исполнения от остальных; они не совпадают друг с другом и являются частью доказательств того, что части церкви были привезены с материка. На одном из них есть надпись, древность которой подтверждается бесформенностью букв, и я был очень рад, что не смог ее прочесть; но М. Лазари, умный автор последнего и лучшего путеводителя по Венеции, с большим мастерством передал то, что от нее осталось, следующим образом:

**T SC EMARIEDIGENETRIGISETBEATIESTEFANIMART
IRIEGOINDIGNVSETPECCATVRDOMENICVST**

Я напечатал буквы в том виде, в каком они расположены в надписи, чтобы читатель мог составить некоторое представление о трудности чтения таких надписей, когда буквы, сваленные таким образом в одну кучу, сами по себе имеют странную форму и наполовину стерты; любые промежутки, которые вообще возникают между ними, находятся не в тех местах. Однако нет никаких сомнений относительно прочтения этого фрагмента: “Т... Святая Мария Домини Генетригис и беати Эстефани Мартири, эго возмущенное и грешник Доменикус Т.” На этих двух начальных и конечных буквах “Т”, расширяющих одну до Темплума, другую до Торчеллана, М. Лазари выдвигает остроумную гипотезу о том, что надпись отражает возвышение церкви при некоем епископе Доминике Торчелло (названном в Хронике Алтината), который процветал в середине девятого века. Если это было так, поскольку надпись оборвана на фрагменте, пренебрежительно вставленном в нынешнее здание, то это здание должно быть двенадцатого века, обработанное фрагментами, взятыми из руин того, что было построено в девятом. Две буквы “Т”, однако, вряд ли являются достаточно большим основанием для строительства церкви за сто лет до даты, назначенной ей как историей, так и традицией (см. Выше, § VIII.): и читателю еще предстоит узнать о главном факте, имеющем отношение к этому вопросу.

§ XXXI. Над первым этажом апсиды проходит, как он уже знает, галерея под открытыми арками, защищенная легкой балюстрадой. Эта балюстрада *снаружи* украшена лепниной, о которой я сейчас скажу только то, что она выполнена в точности той же школы, что и большая часть работ существующей церкви. Но большие горизонтальные куски камня, образующие верхушку этой балюстрады, являются фрагментами более старого здания, вывернутого наизнанку. С обратной стороны они покрыты скульптурами, которые можно увидеть, только поднявшись на галерею. Когда-то на их поверхности была прорисована аркада из низких широких арок, шпандрилы были заполнены листьями, а архивольты украшены цепочками с шипами и крестами в их центрах. Эти куски были использованы архитектором существующей апсиды в качестве отходов мрамора. Небольшие арки нынешней балюстрады безжалостно вырезаны из старой работы, а профиль балюстрады вырезан из того, что когда-то было обратной стороной камня; к крестам старого дизайна проявлено лишь некоторое уважение, блоки обрезаны так, чтобы они не только остались неповрежденными, но и находились в центре балюстрад.

§ XXXII. Теперь пусть читатель внимательно заметит, что эта балюстрада из Мурано представляет собой ограждение из чего-то другого, а не из низкой галереи вокруг заброшенной апсиды. Это барьер между двумя великими школами ранней архитектуры. С одной стороны он был вырезан

романскими мастерами ранних христианских эпох и представляет нам особый тип орнамента, который, когда мы встретимся с другими его примерами, мы сможем описать в общих чертах и отбросить за эту балюстраду, подалее с нашего пути. *Передняя* часть балюстрады демонстрирует нам совершенно иное состояние дизайна, менее богатое, более изящное, и здесь оно представлено в самой простой форме. С внешней стороны этого мраморного бруска мы начнем наше продвижение в изучении существующей венецианской архитектуры. Вопрос только в том, с десятого или с двенадцатого века?

§ XXXIII. Когда-то я очень надеялся, что смогу определить это положительно; но изменения во всех ранних зданиях Венеции столь многочисленны, а внесенные посторонние фрагменты столь бесчисленны, что я был вынужден оставить этот вопрос под вопросом. Но необходимо отметить одно обстоятельство, имеющее к этому непосредственное отношение.

В гравюре на дереве на [странице 50](#), [рис. III.](#), *b* - архивольт Мурано, *a* - архивольт собора Святого Марка; последний, по признанию всех историков и исследователей, относится к двенадцатому веку.

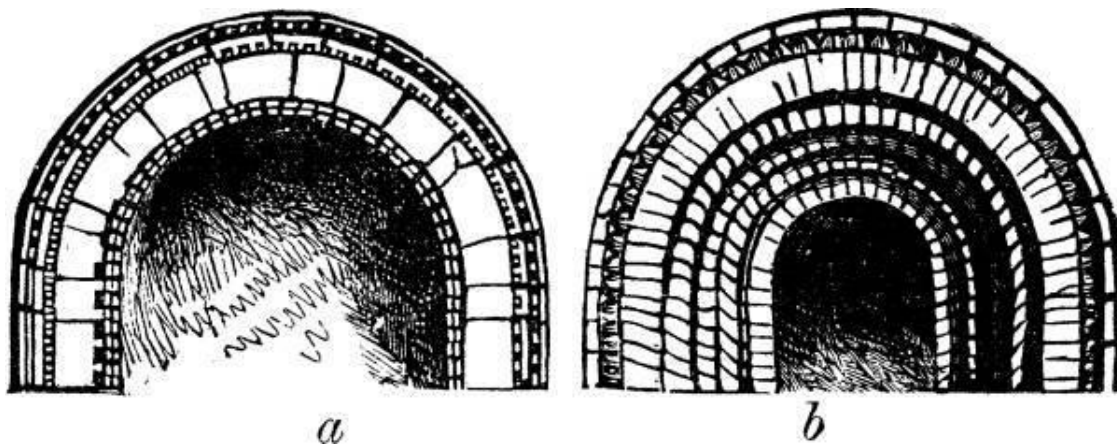
Все архивольты двенадцатого века в Венеции, без исключения, построены по образцу *a*, отличаясь только своими украшениями и скульптурой. Здесь нет ни одного, похожего на Мурано.

Но глубокая лепнина Мурано почти в точности похожа на лепнину Святого Микеле Павийского и других ломбардских церквей, построенных, некоторые еще в седьмом, другие в восьмом, девятом и десятом веках.

На этом основании мне кажется вероятным, что существующая апсида Мурано является частью первоначальной самой ранней церкви и что использованные в ней фрагменты с надписями были привезены с материка. Балюстрада, однако, все еще может быть более поздней, чем остальные; позже она будет рассмотрена более тщательно. [15](#)

У меня нет места подробно описывать внешний вид здания, хотя половина того, что в нем примечательного, остается невысказанной. Теперь мы должны посмотреть, что еще интересного осталось в стенах.

Рис. III.



§ XXXIV. Всякая надежда улетучивается при первом взгляде; ибо он падает на ряд колонн, основания которых скрыты деревянными панелями и которые поддерживают арки, украшенные в самом модном стиле Ренессанса, с лепными розами в квадратах под софитами, с позолоченной лепниной в виде яиц и стрел на архитравах на пятнисто-черном и зеленом фоне, с маленьким розоволицым и черноглазым херувимом на каждом замковом камне; остальная часть церкви по большей части скрыта либо грязными драпировками, либо еще более грязной побелкой, либо тусклыми рисунками на стенах. искореженный и потрепанный холст; все вульгарно, тщеславно и мерзко. И все же не будем оборачиваться, ибо в тени апсиды наш более внимательный взгляд обнаруживает греческую мадонну, изображенную на золотом поле; и у нас кружится голова при первом шаге по тротуару, потому что он также сделан из греческой мозаики, волнистой, как море, и раскрашенной, как шея голубя.

§ XXXV. Оригинальные черты остальной части здания также не поддаются полной расшифровке; весь ряд шахт, обозначенных на плане с каждой стороны нефа, от западного входа до апсиды, почти не пострадал; и я полагаю, что свайные арки, которые они поддерживают, выполнены из оригинального материала, хотя каменная кладка покрыта лепниной эпохи Возрождения. Их капители, как ни странно, остались голыми и, похоже, не пострадали дальше, чем в результате того, что в каждый из их абаков была вставлена большая медная люстра, на каждой люстре - великолепная восковая свеча толщиной в два дюйма, прикрепленная проволокой к стене наверху. Должным образом расположить эти придатки перед праздничными днями можно только с помощью стремянки, приставленной к углу абака; и за десять минут до того, как я написал это предложение, я имел честь наблюдать за работой свечника, который стучал стремянкой по головкам капителей, как будто они нанесли ему личное оскорбление. Наконец ему удалось полностью разбить одну из ламп вместе с кусочком мрамора от абака; все это рухнуло на мостовую и вызвало много споров и гам среди племени нищих, которые помогали ризничему со своей мудростью относительно праздничных приготовлений.

§ XXXVI. К счастью, сами капители, несколько грубо вырезанные, выдерживают такое обращение лучше, чем большинство венецианских. Все они основаны на коринфском типе, но листья у всех разные: листья из самой восточной столицы южного хребта - лучшие и очень красивые, но не представляют особого интереса, их качество изготовления уступает большинству имитаций коринфского орнамента, распространенных в тот период; гораздо больше они напоминают богатые фантазии, которые мы видели в Торчелло. Саму апсиду сегодня (12 сентября 1851 г.) описывать не стоит, ибо прямо перед ней, за алтарем, находится великолепный занавес из нового красного бархата с позолоченным краем и двумя золотыми кистями, изящно поддерживаемый двумя ангелами в услужении обойщика; и прежде всего, для пущего эффекта, звезда или солнце шириной около пяти футов, шипы которого скрывают всю фигуру Мадонны, за исключением головы и рук.

§ XXXVII. Однако тротуар все еще оставлен открытым, и он представляет бесконечный интерес, хотя и сильно искажен и изуродован. Ибо всякий раз, когда строилась новая часовня или воздвигался новый алтарь, тротуар разбивался и перестраивался таким образом, чтобы придать вновь вставленным ступеням или камням некоторую видимость симметрии; части его либо закрывались, либо уносились, другие безжалостно разбивались или заменялись современными имитациями, причем очень разных периодов, с кусками старого пола, оставленными тут и там посреди них, и обработанными по кругу, чтобы обмануть глаз и заставить принять все в целом за древнее. Однако та часть, которая занимает западную

оконечность нефа, и части, непосредственно примыкающие к ней в проходах, находятся, я полагаю, на своих первоначальных местах и очень мало повреждены: они состоят в основном из групп павлинов, львов, оленей и грифонов - по два в каждой группе, пьющих из одной вазы илижимающих друг другу когти, — обнесенных переплетающимися лентами и чередующихся с клетчатыми или звездчатыми узорами, а кое-где и попытками изобразить архитектуру, выполненную мраморной мозаикой. Полы в Торчелло и соборе Святого Марка выполнены в одной и той же манере; но то, что осталось в Мурано, превосходнее обоих благодаря необычайной игре цвета, полученной за счет использования разноцветного мрамора. В соборе Святого Марка узоры более замысловатые, а детали гораздо искуснее собраны вместе; но каждая деталь там обычно одного цвета; в Мурано каждый фрагмент сам по себе пестрый, и все расположены с таким мастерством и чувством, что их нельзя уловить и на них следует смотреть с глубоким благоговением, ибо этот тротуар не лишен даты, как остальная часть церкви; на одном из его центральных кругов указана дата: 1140 год, и, на мой взгляд, это один из самых драгоценных памятников в Италии, показанный так рано, и в тех грубых клетках, которые обнажили обнаженные стены. колено, которое Мурано фишер носит в своих ежедневных изгибах, является началом того могучего духа венецианского колорита, который должен был быть воплощен в Тициане.

§ XXXVIII. Но мы должны пока оставить церковь, поскольку ее убранство завершено; все свечи стоят вертикально в своих гнездах, занавески сложены в виде гирлянд, а к капителям каждой колонны прикреплен полумесяц из клееной доски, украшенный искусственными цветами, чтобы вместе с позолоченными ангелами придать этому месту как можно больше райского вида. Если мы вернемся завтра, мы обнаружим, что он заполнен скорбными группами пожилых мужчин и женщин, истощенных и пораженных лихорадкой, застывших в паралитической мольбе, наполовину преклонивших колени, наполовину распростертых на тротуаре; склоненных, отчасти от слабости, отчасти в пугающей набожности, в своих серых одеждах, низко надвинутых на лица, ужасных и погруженных в мрачное животное страдание, все, кроме блестящих глаз и шепчущих губ.

Эти обитатели подходят для того, что когда—то было Венецианским садом, “земным раем, местом нимф и полубогов!”¹⁶

§ XXXIX. Мы возвращаемся, еще раз, на следующий день. Верующие и объекты поклонения, болезненная толпа и позолоченные ангелы - все исчезли; и там, далеко в апсиде, видна печальная Мадонна, стоящая в своем сложенном одеянии, воздевающая руки в тщеславном благословении. Нет ничего другого, что могло бы отвлечь наши мысли от этого одинокого образа. Старая деревянная табличка, вырезанная в виде грубого изображения Сан-Донато, которая занимает центральную нишу в нижней части трибуны, представляет собственный интерес, но не связана с историей старой церкви. Выцветшие фрески с изображениями святых, покрывающие верхний ярус стены апсиды, также относятся к сравнительно недавнему времени, тем более что это произведение ренессансной работы, древко и антаблемент над алтарем, который был воткнут в самую гущу событий и срезал часть ступней Мадонны. От первоначального сооружения не осталось ничего, кроме самого полукупола, карниза, из которого он вытекает, который такой же, как и на внешней стороне церкви, а также бордюра и лицевой арки, которые его окружают. Основание купола золотое, нетронутое, за исключением стоящей вертикально Мадонны и обычной надписи M R Θ V. Фигура одета в голубое одеяние с густой золотой бахромой, которое, кажется, собрано на голове и откинута на плечи, пересекает

грудь и ниспадает множеством складок до земли. Нижнее платье, показанное под ним там, где оно открывается на груди, того же цвета; все, за исключением темно-золотой бахромы, было просто платьем женщин того времени. “Le donne, anco elle del 1100, vestivano *di turchino con manti in spalla*, che le coprivano dinanzi e di dietro.”¹⁷

Вокруг купола - цветная мозаичная кайма, а по краю его свода - разборчивая для всего собрания надпись:

“quos Eva contrivit, pia virgo Maria redemit;

hanc cuncti laudent, qui Cristi munere gaudent.”¹⁸

Следовательно, все здание - это просто храм Девы Марии: ей приписывается факт Искупления и ей воздается хвала.

§ XL. “И это ли, - спросят меня, - то время, это ли поклонение, на которое вы хотели бы, чтобы мы оглядывались с благоговением и сожалением?” Поскольку искупление приписывается Деве, Нет. Поскольку искупление - это то, чего желали, во что верили, чему радовались, Да, и да тысячу раз. Насколько Богородице поклоняются вместо Бога, нет; но насколько есть свидетельства самого поклонения и ощущения Божественного присутствия, да. Ибо существует более широкое разделение людей на христиан и язычников: прежде чем мы спросим, чему поклоняется человек, мы должны спросить, поклоняется ли он вообще. Обратите внимание на собственные слова Христа по этому поводу: “Бог есть дух; и поклоняющиеся Ему должны поклоняться Ему в духе, *и* в истине”. Поклонение в духе стоит на первом месте, и это не обязательно подразумевает поклонение в истине. Следовательно, сначала существует широкое разделение людей на духопоклонников и плотопоклонников; а затем, что касается духопоклонников, дальнейшее разделение на христиан и язычников, — на Тех, кто поклоняется Лжи или Истине. Поэтому я на данный момент опускаю все вопросы о том, насколько мариолатрия ранней церкви действительно затмевала Христа или какая степень более глубокого почитания Сына Божьего все еще ощущалась во всех более грубых формах поклонения Мадонне. Пусть это поклонение будет воспринято в худшем его проявлении; пусть на богиню этого купола Мурано будут смотреть как на идола в том же смысле, что и на Афины Акрополя или сирийскую Царицу Небес; и затем, исходя из этого самого мрачного предположения, хорошо уравновесьте разницу между теми, кто поклоняется, и теми, кто не поклоняется; — ту разницу, которая существует в глазах Бога во все века между расчетливым, улыбающимся, самодостаточным, самоуправляемым человеком и верующим, плачущим, удивляющимся, борющимся, человеком, управляемым Небесами; - между людьми, которые говорят в своих сердцах: “Там нет Бога”. бога нет“, и те, кто признает Бога на каждом шагу, ”если, может быть, они смогут нащупать Его и найти Его“. Ибо это действительно разница, которую мы обнаружим, в конце концов, между строителями наших дней и строителями на том песчаном острове давным-давно. Они *чтили* что-то в себе; они действительно верили в духовное присутствие, судящее, оживляющее, искупающее их; они строили в его честь и для его обитания; и были довольны тем, что исчезли в безымянных толпах только для того, чтобы труд их рук мог воздвигнуть в морской пустыне трон для их ангела-хранителя. В этом была их сила, и действительно, Дух ходил с ними по водам, хотя они не могли различить его форму, хотя до них не доносился голос Учителя: “Это Я”. Чего стоила им их ошибка, мы увидим позже; ибо это осталось, когда величие и искренность их поклонения исчезли, и остается по сей день.

Мариолатрия не является особой характеристикой двенадцатого века; снаружи той самой трибуны Сан-Донато, в ее центральной нише, находится изображение Богородицы, которому воздается такое же почтение, какое когда-то воздавалось голубому видению на внутреннем куполе. С нарумяненными щеками и накрашенными бровями, страшная кукла стоит в жалких лохмотьях, почерневших от дыма обетных лампад у ее ног; и если бы мы хотели знать, что потеряла или приобрела Италия за шестьсот лет, в течение которых стирался мрамор Мурано, давайте подумаем, насколько священники, установившие это для поклонения, народ, которому есть чему поклоняться, могут быть благороднее людей, представивших себе эту одинокую фигуру, стоящую на золотом поле, или тех, кому казалось, что она получает их молитву вечером, далеко отсюда, где они живут. видел только синие облака, поднимающиеся над пылающим морем.

10 “Mela, e buon vino, con pace e carità,” *Memorie Storiche de’ Veneti Primi e Secondi*, di Jacopo Filiati (Padua, 1811), tom. iii. cap. 23. Возможно, в выборе приветствия аббата была какая-то оккультная отсылка к стиху Песни Песней Соломона: “Поддержи меня кувшинами, утешь меня яблоками”.

11 *Notizie Storiche delle Chiese di Venezia*, illustrate da Flaminio Corner (Padua, 1758), p. 615.

12 “14 апреля 1374 года в этой церкви первомученика Святого Стефана достопочтенным священником Мэтью Фраделло, настоятелем церкви, были найдены двести с лишним тел святых мучеников”.

13 *Notizie Storiche*, p. 620.

14 Намерение еще больше подтверждается необычным изменением ширины небольшого желобка, охватывающего внутренний шарик. Внизу он намного уже, чем по бокам, чтобы восстановить первоначальную ширину нижней границы.

15 Его высота указана в масштабе на рис. 4, [таблица XIII](#). ниже.

16 “Luogo de’ ninfe e de’ semidei.”—*М. Андреа Кальмо*, цитируется Мутинелли, “*Анналы Урбани ди Венеция*” (Венеция, 1841), стр. 362.

17 “Женщины даже в 1100 году носили платья синего цвета с накидками на плечах, которые закрывали их спереди и сзади”. —*Сансорино*.

Трудно было бы представить себе платье более скромное и красивое. См. [Приложение 7](#).

18

“Кого погубила Ева, того искупила благочестивая Дева Мария;

Ее восхваляют все, радующиеся Благодати Христовой”.

Смотрите [Приложение 8](#).

ГЛАВА IV.

СОБОРСВЯТОГО МАРКА.

§ I. “И вот, Варнава взял Марка и отплыл на Кипр”. Если бы, когда берега Азии скрылись перед его взором, дух пророчества вошел в сердце слабого ученика, который повернул назад, когда его рука была на плуге, и который был признан главнейшим из военачальников Христа недостойным отныне идти с ним на работу, [19](#) каким чудесным показалось бы ему, что символом льва в будущие века он будет представлен среди людей! как прискорбно, что боевой клич его имени так часто пробуждал ярость солдата на тех самых равнинах, где он сам потерпел неудачу в мужестве христианина, и так часто окрашивал бесплодной кровью то самое Кипрское море, по волнам которого, в раскаянии и стыде, он следовал за Сыном Утешения!

§ II. В том, что венецианцы овладели его телом в девятом веке, по-видимому, нет достаточных оснований сомневаться, равно как и в том, что главным образом вследствие этого они избрали его своим святым покровителем. Однако существует предание, что перед тем, как отправиться в Египет, он основал Церковь в Аквилее и, таким образом, был в некотором роде первым епископом венецианских островов и народа. Я полагаю, что эта традиция имеет почти такие же веские основания, как и версия о том, что святой Петр был первым епископом Рима; [20](#) но, как обычно, она обогащена различными более поздними дополнениями и приукрашиваниями, во многом напоминающими истории, рассказанные о церкви Мурано. Таким образом, мы находим запись Святого Падре, составившего “Vite de’ Santi spettanti alle Chiese di Venezia”, [21](#), что “Святой Марк, увидев, что жители Аквилеи хорошо укоренились в религии, и будучи призван в Рим святым Петром, перед отплытием взял с собой святого епископа Гермагора и отправился в маленькой лодке к венецианским болотам. В то время на высоком берегу, называемом Риальто, было построено несколько домов, и лодка, подгоняемая ветром, стояла на якоре в болотистом месте, когда святой Марк, охваченный экстазом, услышал голос ангела, говорящий ему: “Мир тебе, Марк; здесь упокоится твое тело “. Далее ангел предсказывает строительство “una stupenda, ne più veduta Città”; но басня едва ли настолько остроумна, чтобы заслуживать дальнейшего изложения.

§ III. Но независимо от того, был ли святой Марк первым епископом Аквилеи или нет, святой Феодор был первым покровителем города; нельзя также считать, что он полностью отрекся от своего первоначального права, поскольку его статуя, стоящая на крокодиле, все еще сопровождает крылатого льва на противоположной колонне пьесталля. Говорят, что церковь, воздвигнутая в честь этого Святого, занимала до девятого века место собора Святого Марка; и путешественник, ослепленный великолепием огромной площади, не должен покидать ее, не попытавшись представить себе ее вид в те далекие времена, когда это было зеленое поле, похожее на монастырь и тихое, [22](#) разделенное небольшим каналом с линией деревьев по обе стороны; оно простиралось между двумя церквями Святого Марка. Феодора и святого Джеминиана, поскольку маленькая пьесталля Торчелло находится между его “палаццо” и кафедральным собором.

§ IV. Но в 813 году, когда резиденция правительства была окончательно перенесена на Риальто, герцогский дворец, построенный на том месте, где стоит нынешний, с герцогской часовней

рядом с ней,²³ придавал площади Сан-Марко совершенно иной характер; а пятнадцать лет спустя обретение тела Святого и помещение его в Герцогской часовне, возможно, еще не достроенной, послужило поводом для возведения этой часовни со всем возможным великолепием. Святой Теодор был лишен своего покровительства, а его церковь разрушена, чтобы освободить место для возведения церкви, пристроенной к герцогскому дворцу и с тех пор известной как “церковь Св. Марка”.²⁴

§ V. Однако эта первая церковь была уничтожена пожаром, когда герцогский дворец был сожжен во время восстания против Кандиано в 976 году. Он был частично перестроен его преемником Пьетро Орсеоло в большем масштабе; и, с помощью византийских архитекторов, строительство продолжалось при сменявших друг друга дожах в течение почти ста лет; главное здание было завершено в 1071 году, но инкрустация мрамором была произведена значительно позже. Он был освящен 8 октября 1085 года,²⁵ согласно Сансовино и автору “Герцогской церкви Святого Марка”, в 1094 году, согласно Лазари, но определенно между 1084 и 1096 годами, поскольку эти годы были пределами правления Виталья Фалье; Я склоняюсь к предположению, что это было вскоре после его восшествия на престол в 1085 году, хотя Сансовино по ошибке пишет “Орделафо” вместо “Виталья Фалье”. Но, во всяком случае, перед концом XI века состоялось великое освящение церкви. Он снова пострадал от пожара в 1106 году, но был отремонтирован; и с того времени и до падения Венеции, вероятно, не было дожа, который в той или иной степени не приукрашивал или не изменял ткань, так что немногие ее части можно смело отнести к какой-либо определенной дате. Два периода вмешательства, однако, выделяются среди остальных: первый, когда готическая школа вытеснила византийскую к концу четырнадцатого века, когда снаружи были добавлены башенки, верхние архивольты и оконные узоры, а внутри - большая ширма с различными часовнями и дарохранительницами; второй, когда школа Возрождения вытеснила готику, и ученики Тициана и Тинторет заменили греческую мозаику, которой она была первоначально украшена, на половину церкви своими композициями;²⁶ к счастью, хотя и без доброй воли, они оставили достаточно, чтобы мы могли представить и оплакать то, что они разрушили. Об этой невосполнимой утрате нам будет что сказать позже; пока же я хочу лишь запечатлеть в сознании читателя последовательность периодов перемен настолько твердо и просто, насколько это возможно.

§ VI. Мы видели, что в общих чертах можно сказать, что основная часть церкви относится к одиннадцатому веку, готические пристройки - к четырнадцатому, а восстановленные мозаики - к семнадцатому. С первого взгляда нетрудно отличить готические части от византийских; но существует значительная трудность в установлении того, как долго, в течение двенадцатого и тринадцатого веков, в византийскую церковь вносились пристройки, которые нелегко отличить от работ одиннадцатого века, поскольку они были намеренно выполнены в том же стиле. Двумя наиболее важными свидетельствами на этот счет являются мозаика в южном трансепте и еще одна над северной дверью фасада; первая представляет интерьер, вторая - экстерьер древней церкви.

§ VII. Только что было указано, что существующее здание было освящено дожем Виталем Фальером. Особая торжественность была придана этому акту освящения в сознании венецианского народа тем, что, по-видимому, было одним из лучше всего организованных и наиболее успешных обманов, когда-либо предпринятых духовенством Римской церкви. Тело святого Марка, без сомнения, погибло во время пожара 976 года; но доходы церкви слишком

сильно зависели от благоговения, возбуждаемого этими реликвиями, чтобы допустить признание в их утрате. Ниже приводится рассказ Корнера, которому венецианцы верят и по сей день, о мнимом чуде, благодаря которому это было скрыто.

“После ремонта, предпринятого дожем Орсеоло, место, в котором покоилось тело святого Евангелиста, было совершенно забыто; так что дож Виталь Фальер был в полном неведении о месте захоронения почтенного. Это было нелегкое горе не только для благочестивого дожа, но и для всех горожан и народа; так что в конце концов, движимые уверенностью в Божественном милосердии, они решили молиться и поститься о явлении столь великого сокровища, которое теперь не зависело ни от каких человеческих усилий. Поэтому, когда был объявлен всеобщий пост и торжественная процессия назначена на 25 июня, в то время как люди, собравшиеся в церкви, ходатайствовали перед Богом в горячих молитвах о желанном даровании, они увидели, с таким же изумлением, как и с радостью, легкое сотрясение мраморной колонны (недалеко от того места, где сейчас находится алтарь Креста), которая, вскоре упав на землю, открыла взору ликующего народа бронзовый сундук, в котором было положено тело Евангелиста”.

§ VIII. В основных фактах этой истории сомневаться не приходится. Впоследствии они были украшены, как обычно, множеством причудливых преданий; как, например, то, что, когда саркофаг был обнаружен, святой Марк протянул из него руку с золотым кольцом на одном из пальцев, которое он позволил аристократу из семьи Долфин снять; и далее была придумана причудливая и восхитительная история об этом кольце, которую я не буду здесь повторять, поскольку сейчас она так же хорошо известна, как любая сказка из Тысячи и одной ночи. Но пост и обнаружение гроба, какими бы средствами оно ни было осуществлено, являются фактами; и они зафиксированы на одной из наиболее хорошо сохранившихся мозаик северного трансепта, выполненной, несомненно, вскоре после того, как произошло событие, очень похожей по своему оформлению на гобелен из Байе и показывающей в общепринятой манере внутреннее убранство церкви, каким оно было тогда, заполненное людьми, сначала в молитве, затем в благодарении, колонна стоит открытой перед ними, и дож посреди них выделяется своим малиновым колпаком, расшитым золотыми крестами. Золотой, но более безошибочно узнаваемый по надписи “Dux” над его головой, как это характерно для гобелена из Байе и большинства других живописных произведений того периода. Церковь, конечно, изображена грубо, и два верхних ее этажа уменьшены до небольшого масштаба, чтобы образовать фон для фигур; один из тех смелых фрагментов истории живописи, на которые мы, гордясь перспективой, и тысячью других вещей в придачу, никогда не осмеливаемся покушаться. Нам следовало бы вставить одну-две колонки реального или перспективного размера и сделать их размытым фоном: старый мастер собрал церковь воедино, чтобы можно было вместить в нее все, вплоть до куполов; и, следовательно, оставил нам несколько полезных заметок о ее древней форме, хотя любой, кто знаком с методом рисования, применявшимся в тот период, не будет заходить слишком далеко в доказательствах. Однако две кафедры сохранились в том виде, в каком они сохранились и по сей день, а также мозаичный орнамент, который тогда покрывал всю церковь, но который современные реставраторы уничтожили, - все, кроме одного фрагмента, все еще сохранившегося в южном приделе. Нет никаких попыток изобразить другие мозаики на крыше, масштаб слишком мал, чтобы допустить их сколько-нибудь успешное изображение; но, по крайней мере, некоторые из этих мозаик были выполнены в тот период, и их отсутствие в изображении всей церкви особенно следует отметить, чтобы показать, что мы не должны доверять никаким негативным свидетельствам в таких работах. М. Лазари опрометчиво заключил, что центральный архивольт собора Святого Марка *должно* быть после 1205 года,

потому что он не появляется в изображении внешнего вида церкви. над северной дверью;²⁷ но он справедливо замечает, что эта мозаика (которая является другим свидетельством, которым мы располагаем относительно древней формы здания) сама по себе не может быть датирована ранее 1205 года, поскольку на ней изображены бронзовые кони, которые были привезены из Константинополя в том году. И уже один этот факт затрудняет с уверенностью говорить о дате создания какой-либо части фасада собора Святого Марка; поскольку выше мы видели, что он был освящен в одиннадцатом веке, и все же здесь одно из его важнейших внешних украшений, несомненно, подретушированное, если не добавленное полностью, в тринадцатом, хотя его стиль заставил бы нас предположить, что это была оригинальная деталь ткани. Однако для всех наших целей читателю будет достаточно помнить, что самые ранние части здания относятся к одиннадцатому, двенадцатому и первой половине тринадцатого века; готические части - к четырнадцатому; некоторые алтари и украшения - к пятнадцатому и шестнадцатому; а современная часть мозаик - к семнадцатому.

§ IX. Это, однако, я хочу, чтобы он вспомнил только для того, чтобы я мог говорить в целом о византийской архитектуре собора Святого Марка, не наводя его на мысль, что вся церковь была построена и украшена греческими художниками. Его более поздние части, за единственным исключением мозаик семнадцатого века, были так искусно приспособлены к первоначальной ткани, что общий эффект все еще остается византийским зданием; и я не буду, за исключением случаев, когда это абсолютно необходимо, заострять внимание на несогласованных моментах или утомлять читателя анатомической критикой. Все, что в соборе Святого Марка привлекает взгляд или воздействует на чувства, либовизантийское, либо было изменено византийским влиянием; и поэтому наше исследование его архитектурных достоинств не должно быть нарушено тревогами антиквариата или задержано неясностями хронологии.

§ X. А теперь я хотел бы, чтобы читатель, прежде чем я приведу его на площадь Святого Марка, представил себя на некоторое время в тихом английском кафедральном городке и прогулялся со мной к западному фасаду его собора. Пойдем вместе, тем больше пенсию улице, в конце которой мы можем видеть вершины одной из башен, а затем через низкие серые ворота с бойницами наверху и маленькие решетчатые окна, в центре, во внутренний частный просмотр дороге или рядом, где ничего не идет, но повозки с торговцами, которые поставляют епископа и главы, и там, где есть маленькие бритые травой участки, огорожен аккуратным рельсы, прежде чем старомодный групп довольно низкорослый и чрезмерно отделка домов, с небольшой застекленный балкон и эркер, торчавшие тут и там, и глубокие деревянные карнизы и карнизы окрашенные цвет кремовый и белый, и небольших веранд для двери в форме ракушек, или маленькие, кривые, толстые, неопишное деревянными фронтонами перекосило немного с одной стороны; и так, вперед, пока мы не придем к большим домам, также по-старинке, но из красного кирпича, и с садами за ними, и плод стены, что показать здесь и там, среди нектарины, развалины старого монастыря арки или вала, и глядя вперед на Соборной площади, выложенной в жесткой подразделений гладкой траве и гравию ходить, пока не uncheerful, особенно на солнечной стороне, где канонам дети гуляют со своими nurserymaids. И так, стараясь не наступать на траву, будем идти прямо ходить на Западный фронт, и там постоять, глядя на ее темно-отметил подъезды и темные места между колоннами, где стояли статуи когда-то, и там, где осколки, тут и там, статной фигурой, не осталось, который в это подобие короля, может, и вправду царь на Земле, возможно, святой царь давно на небесах; и так все выше и выше, до Великого тухлявые стены прочные скульптуры и путать аркадами, разрушена, и серый, и мрачного, с головами драконов и насмешливый изверги, носить в дождь и кружатся

ветры в unseemlier формы, и цвета на них каменные весы глубокий красновато-оранжевый лишайник, меланхолии золото; и так, еще выше, до мрачной башни, так, что глаз теряет себя среди боссов их узоров, хотя они грубы и сильны, и только видит, как дрейф завихрений черные точки, закрывается, сейчас рассеяния, и сейчас обустраивается вдруг в невидимых местах среди боссов и цветы, петух неугомонных птиц, которые заполняют всю площадь вместе с этим странным clangor их, так резко и так успокаивает, как крики птиц на одиноком берегу между скалами и морем.

§ XI. Подумайте немного об этой сцене и значении всех ее мелких формализмов, смешанных с ее безмятежной возвышенностью. Оцените его уединенное, непрерывное, усыпляющее блаженство и его свидетельство разумного и неуклонного выполнения такого рода обязанностей, которые могут регулироваться соборными часами; и взвесьте влияние этих темных башен на всех, кто веками проходил по пустынной площади у их подножия, и на всех, кто видел, как они возвышаются вдали над лесистой равниной или ловят на своих квадратных громадах последние лучи заката, когда город у их подножия обозначался только туманом у излучины реки. А затем давайте быстро вспомним, что мы в Венеции, и приземлимся в конце улицы Лунга Сан-Мойзе, которая, как можно считать, соответствует уединенной улочке, приведшей нас к воротам нашего английского собора.

§ XII. Мы оказываемся в мощеном переулке, шириной около семи футов там, где он самый широкий, полным людей и оглашаемом криками бродячих торговцев, — вначале это визг, а потом он затихает, переходя в какой-то медный звон, тем более что он ограничен высокими домами в проходе, по которому нам приходится пробираться. Над головой неразрывная путаница грубых ставен, железных балконов и дымоходов, выдвинутых на кронштейнах, чтобы сэкономить место, и арочных окон с выступающими подоконниками из истрийского камня, и проблесков зеленых листьев тут и там, где ветка фигового дерева спускается по нижней стене из какого-то внутреннего кортилья, уводя взгляд к узкому потоку голубого неба высоко над всем. С каждой стороны ряд лавок, расположенных настолько плотно, насколько это возможно, фактически занимающих промежутки между квадратными каменными шахтами высотой около восьми футов, которые поддерживают первые этажи: промежутки между ними узкие и служат дверью; другой в более респектабельных лавках обшит деревянными панелями до высоты прилавка и застеклен сверху, но в лавках более бедных торговцев оставлен открытым до земли, а товары разложены на скамьях и столах под открытым небом, причем свет во всех случаях проникает только спереди и исчезает в нескольких футах от входа. Порог погружает во мрак, в который не может проникнуть взгляд извне, но который обычно рассеивается одним-двумя лучиками от слабой лампы в задней части лавки, подвешенной перед изображением Пресвятой Богородицы. Менее набожный лавочник иногда оставляет свою лампу незажженной и довольствуется монеткой в пенни; более религиозный раскрашивает свою монетку и помещает ее в маленькую раку с позолоченной или фигурной бахромой, возможно, с одним-двумя увядшими цветками с каждой стороны, и его лампа ярко горит. Здесь, во фруктовом магазине, где темно-зеленые арбузы громоздятся на прилавке, как пушечные ядра, у Мадонны есть дарохранительница из свежих лавровых листьев; но оловянщик по соседству погасил свою лампу, и в его лавке не видно ничего, кроме тусклого отблеска узоров на медных сковородках, свисающих с потолка в темноте. Далее следует “Вендита Фриттоле и Ликори”, где Пресвятая Дева, очень скромно восседающая на троне рядом с сальной свечой на задней полке, возносит

некие амброзийные лакомства, природа которых слишком неоднозначна, чтобы их можно было определить или перечислить. Но несколькими шагами дальше, в обычной винной лавке на калле, где нам предлагают “Вино Нострани а сольди 28-32”, Мадонна во всей красе восседает на троне над десятком или дюжиной больших красных бочек трехлетней выдержки, по бокам от нее выстроились ряды бутылок мараскино и две малиновые лампы; а вечером, когда гондольеры придут пропить под ее покровительством деньги, вырученные за день, у нее будет целая люстра.

§ XIII. Пройдя ярд или два дальше, мы проходим мимо гостиницы "Черный орел" и, заглядывая через квадратную мраморную дверь, глубоко вырезанную во внешней стене, мы видим тени ее увитой виноградом беседки, опирающейся на древний колодец с заостренным щитом, вырезанным на его боку; и так вскоре оказываемся на мосту и Кампо Сан-Мойзе, откуда до входа на площадь Святого Марка, называемую Бокка ди Пьяцца (вход на площадь), венецианский характер почти разрушен, сначала устрашающим фасадом Сан-Мойзе, который мы рассмотрим позже. остановитесь в другой раз, чтобы осмотреть, а затем за счет модернизации магазинов, расположенных рядом с площадью, и смешения с низшим венецианским населением празднующихся групп англичан и австрийцев. Мы быстро пробьемся сквозь них в тень колонн в конце “Бокка ди Пьяцца”, а затем забудем о них всех; ибо между этими колоннами открывается яркий свет, и посреди него, по мере нашего медленного продвижения, огромная башня Святого Марка, кажется, зримо возвышается над ровным полем из шахматных камней; и с каждой стороны бесчисленные арки вытягиваются в линейную симметрию, как будто грубые и неправильные дома, которые жались друг к другу над нами в темном переулке, были внезапно возвращены к послушанию и прекрасному порядку, и все их грубые формы исчезли. окна и разрушенные стены были преобразованы в арки, украшенные великолепной скульптурой, и рифленые шахты из тонкого камня.

§ XIV. И пусть они отступают, ибо за этими рядами упорядоченных арок из земли поднимается видение, и вся огромная площадь, кажется, открывается оттуда в каком—то благоговейном страхе, что мы можем видеть ее издалека; множество колонн и белых куполов, собранных в длинную низкую пирамиду из разноцветного света; кажется, что это сокровищница, частично из золота, частично из опала и перламутра, разделенная внизу на пять огромных сводчатых портиков, покрытых прекрасной мозаикой и окруженных скульптурами из алебаstra, прозрачного, как янтарь, и нежного, как слонобая кость. , -скульптура фантастическая и замысловатая, из пальмовых листьев и лилий, винограда и гранатов, и птиц, цепляющихся и порхающих среди ветвей, все переплетено вместе в бесконечную сеть бутонов и перьев; и посреди этого торжественные формы ангелов со скипетрами и в одеждах до пят, склонившихся друг к другу через ворота, их фигуры неясны на фоне мерцания золотой земли сквозь листья рядом с ними, прерывистые и тусклые, как утренний свет, когда он угасал среди ветвей Эдема, когда впервые были открыты его врата. давным-давно охраняемый ангелами. И круглых стенах подъездов установлены колонны разномастных камней, яшмы и порфира, и глубокие-зеленый серпантин, испещренный хлопья снега, и шарики, что половина откажется, а половина урожая на солнце, Клеопатра-мол, “свои голубые вены поцелуй”—тень, как он крадет их, открывая линии лазурного волнистость, как отступающий прилив оставляет махнул песок; их столиц, богатые переплетающиеся узоры, укоренившиеся узлы из травы, и дрейфующих листьев аканта и виноградные лозы, и мистические знаки, все начинается и заканчивается на кресте, а над ними, в широкие архивольты, непрерывную цепочку из языка и из жизни—ангелы и небесные знамения, и подвиги бойцов, каждый в назначенное время на землю; а над ними, еще ряд

сверкающих вершин, смешанное с белой арки, обрамленный алыми цветами,—смешение восторга, среди которых грудей греческой лошадей не видно полыхающий в их широте золотого сила, и Святого Марка-Лев, поднял на голубом поле, покрытое звездами, пока, наконец, словно в экстазе, гребней арок ворваться в мраморной пены, и бросить далеко в голубое небо вспышками и венки из скульптурные брызг, как будто выключателей в Лидо на берегу были скованном Морозом, прежде чем они упали, а морские нимфы имели инкрустированные их с коралла и аметиста.

Какой промежуток между тем мрачным английским собором и этим! Нечто подобное есть и в самих птицах, которые их преследуют; ибо вместо беспокойной толпы с хриплыми голосами и соболиными крыльями, парящих в холодном верхнем воздухе, веранды собора Святого Марка полны голубей, которые гнездятся среди мраморной листвы и смешивают мягкую переливчатость своих живых перьев, меняющихся при каждом движении, с оттенками, едва ли менее прекрасными, которые оставались неизменными на протяжении семисот лет.

§ XV. И какой эффект производит это великолепие на тех, кто проходит под ним? Вы можете ходить от восхода до заката, взад и вперед, перед воротами собора Святого Марка, и вы не увидите ни одного поднятого на них глаза, ни одного просветленного лица. Священник и мирянин, солдат и гражданское лицо, богатые и бедные проходят мимо него одинаково безразлично. До самых ниш веранд самые подлые торговцы города толкают свои прилавки; более того, основания его колонн сами по себе являются сиденьями - не "тех, кто продает голубей" для жертвоприношения, а продавцов игрушек и карикатур. Вокруг всей площади перед церковью тянется почти непрерывный ряд кафе, где праздные венецианцы из среднего класса бездельничают и читают пустые журналы; в центре ее во время вечерни играют австрийские оркестры, их воинственная музыка перекликается с органными нотами, марш заглушает "мизерере", а вокруг них сгущается угрюмая толпа, — толпа, которая, будь ее воля, проткнула бы кинжалами каждого солдата, который подхватит ее дудку. И в укромных уголках папертей целыми днями кучки людей низших классов, безработных и вялых, лежат, греясь на солнышке, как ящерицы; а дети, без присмотра брошенные, — каждый тяжелый взгляд их юных глаз полон отчаяния и каменной порочности, а их глотки охрипли от ругани, — играют в азартные игры, дерутся, рычат и спят час за часом, стуча своими ушибленными сентезими по мраморным выступам церковной паперти. И образы Христа и Его ангелов постоянно взирают на это сверху вниз.

Чтобы мы не могли войти в церковь посреди всего этого ужаса, давайте свернем под портик, обращенный к морю, и, обойдя две массивные колонны, привезенные из Сен-Жан д'Акр, мы найдем ворота Баптистерия; давайте войдем туда. Тяжелая дверь мгновенно закрывается за нами, и свет и суматоха Пьяцетты исчезают за ней.

§ XVI. Мы находимся в низкой сводчатой комнате; сводчатой, но не с арками, а с маленькими куполами, украшенными золотыми звездами и пестрящими мрачными фигурами: в центре находится бронзовая купель, украшенная богатыми барельефами, маленькая фигурка Крестителя стоит над ней в единственном луче света, который скользит по узкой комнате, гаснет, падая из окна высоко в стене, и первое, на что он падает, и единственное, на что он ярко падает, - это гробница. Мы вряд ли знаем, действительно ли это гробница; ибо она похожа на узкую кушетку, стоящую у окна, с низким потолком и занавешенную, так что может показаться, что она находится на некоторой высоте над полом и придвинута к окну, чтобы спящий мог

проснуться пораньше; только есть два ангела, которые отдернули занавеску и смотрят на него сверху вниз. Давайте также посмотрим и возблагодарим тот нежный свет, который вечно озаряет его чело и угасает на его груди.

Лицо мужчины средних лет, но прямо через лоб проходят две глубокие борозды, разделяющие его наподобие фундамента башни: высота выше ограничена кантом герцогской шапки. Остальные черты лица необычайно мелкие и нежные, губы заостренные, возможно, к естественным линиям добавляется резкость смерти; но на них играет милая улыбка, а во всем лице - глубокая безмятежность. Потолок балдахина наверху был голубым, усыпанным звездами; внизу, в центре гробницы, на которой покоится фигура, изображена сидящая фигура Богородицы, а кайма вокруг - из цветов и мягких листьев, пышных и глубоких, словно в летнем поле.

Это дож Андреа Дандоло, человек, рано ставший великим среди великих Венеции и рано погибший. Она выбрала его своим королем на 36-м году жизни; он умер десять лет спустя, оставив после себя ту историю, которой мы обязаны половиной того, что нам известно о ее прежнем состоянии.

§ XVII. Оглянитесь на комнату, в которой он лежит. Пол в нем выложен богатой мозаикой, обрамленной низким сиденьем из красного мрамора, а стены из алебаstra, но истертые и расколотые, покрытые темными пятнами от времени, почти руины — местами мраморные плиты совсем отвалились, и сквозь прорехи видна грубая кирпичная кладка, но все красивое; разрушительные трещины, проложившие себе путь среди островков и желобчатых зон алебаstra, и пятна времени на его полупрозрачных массах потемнели, превратившись в поля насыщенного золотисто-коричневого цвета, подобного цвету морских водорослей, когда на них падают солнечные лучи сквозь щели. глубокое море. Свет исчезает в углублении зала, ближе к алтарю, и глаз с трудом может проследить линии барельефа, изображающего крещение Христа, за ним; но на своде крыши фигуры отчетливы, и на нем видны два больших круга, один из которых окружен “Княжествами и державами в небесных местах”, древнее разделение которых Мильтон выразил единой массивной линией,

“Троны, Господства, Княжества, Добродетели, Силы”,

а вокруг другого - апостолы; Христос в центре обоих; и на стенах снова и снова повторяется изможденная фигура Крестителя во всех обстоятельствах его жизни и смерти; и потоки Иордана, стекающие между их расколотыми скалами; топор, приставленный к корню бесплодного дерева, которое растет на их берегу. “Всякое дерево, не приносящее доброго плода, должно быть срублено и брошено в огонь”. Да, воистину: креститься огнем или быть брошенным в него - это выбор, стоящий перед всеми людьми. Ноты марша все еще доносятся сквозь зарешеченное окно и смешиваются со звучанием в наших ушах приговора суда, который древнегреческий человек начертал на стене баптистерия. Венеция сделала свой выбор.

§ XVIII. Тот, кто лежит под этим каменным навесом, в свое время научил бы ее другому выбору, если бы она послушалась его; но он и его советы давно забыты ею, и пыль лежит на его губах.

Через тяжелую дверь, бронзовая решетка которой закрывает место его упокоения, давайте войдем в саму церковь. Он теряется в еще более глубоких сумерках, к которым глаз должен привыкнуть на несколько мгновений, прежде чем можно будет различить очертания здания; а затем перед нами открывается обширная пещера, вытесанная в форме Креста и разделенная

множеством колонн на темные проходы. Вокруг куполов его крыши свет проникает только через узкие отверстия, похожие на большие звезды; и тут и там один-два луча из какого-нибудь дальнего окна блуждают в темноте и отбрасывают узкую фосфоресцирующую струйку на волны мрамора, которые вздымаются и опадают тысячью цветов на полу. Весь остальной свет исходит от факелов или серебряных ламп, непрерывно горящих в нишах часовен; крыша, покрытая золотом, и полированные стены, покрытые алебастром, каждым изгибом и углом отбрасывают слабый отблеск на пламя; и великолепие вокруг голов изваянных святых вспыхивает перед нами, когда мы проходим мимо них, и снова погружается во мрак. Под ногами и над головой непрерывная череда переполненных образов, одна картина переходит в другую, как во сне; формы прекрасные и ужасные смешаны воедино; драконы и змеи, и хищные звери, и грациозные птицы, которые среди них пьют из бегущих фонтанов и кормятся из хрустальных ваз; страсти и удовольствия человеческой жизни, символизируемые вместе, и тайна ее искупления; ибо лабиринты переплетающихся линий и изменчивых образов всегда в конце концов приводят к Кресту, воздвигнутому и вырезанному в каждом месте и на каждом камне; иногда со змеей вечности, обвитой вокруг Креста. Он, иногда с голубями под мышками и сладкой травой, растущей у его ног; но больше всего бросается в глаза на большом кресте, пересекающем церковь перед алтарем, выделяющемся яркой символикой на фоне тени апсиды. И хотя в нишах проходов и часовен, когда густо стелется дым от благовоний, мы можем постоянно видеть фигуру, нанесенную слабыми линиями на их мрамор, женщину, стоящую с поднятыми к небу глазами, и надпись над ней “Мать Божья”, она здесь не является верховным божеством. Первым и всегда видимым является Крест, горящий в центре храма; и на каждом куполе и впадине его крыши изображена фигура Христа на предельной высоте, вознесенного во власти или возвращающегося с судилищем.

§ XIX. Этот интерьер также не остается без влияния на умы людей. В любое время дня перед различными святынями собираются группы, а одинокие верующие рассеяны по темным местам церкви, очевидно, в глубокой и благоговейной молитве, и, по большей части, глубоко скорбящие. Можно увидеть, как верующие в большинстве известных святынь романизма бормочут положенные молитвы с блуждающим взглядом и безучастными жестами; но шаги незнакомца не тревожат тех, кто преклоняет колени на тротуаре собора Святого Марка; и едва ли проходит минута, с раннего утра до заката, когда мы не видим, как какая-нибудь фигура в полуприкрытом покрывале входит под арабскую паперть, надолго опускается на пол храма, а затем медленно поднимается более уверенной поступью и, страстно поцеловав и обхватив руками ступни распятия, восклицает: благодаря которому лампы всегда горят в северном приделе, выходите из церкви, как будто утешенные.

§ XX. Но мы не должны поспешно делать из этого вывод, что более благородные персонажи здания в настоящее время оказывают какое-либо влияние на воспитание духа преданности. В Венеции достаточно бедствий, чтобы поставить многих на колени, без возбуждения от внешних образов; и что бы ни было в характере богослужения, совершаемого в соборе Святого Марка, больше, чем можно объяснить несчастливыми обстоятельствами города, это, несомненно, не связано ни с красотой его архитектуры, ни с впечатляющей историей Священного Писания, воплощенных в его мозаиках. О том, что это оказывает особое воздействие, пусть и незначительное, на общественное сознание, возможно, можно с уверенностью предположить по количеству верующих, которых это привлекает, в то время как церкви Святого Павла и Фрари, большие по размеру и занимающие более центральное положение, остаются сравнительно пустыми.²⁸ Но этот эффект в целом следует приписать более богатому набору тех источников

влияния, которые обращаются к самым обычным инстинктам человеческого разума и которые во все века и страны в большей или меньшей степени использовались для поддержки суеверий. Темнота и таинственность; запутанные закоулки зданий; искусственное освещение, используемое в небольшом количестве, но поддерживаемое с постоянством, которое, по—видимому, придает ему некую святость; ценность материалов, легко воспринимаемых обычным глазом; спертый воздух, насыщенный сладким и специфическим запахом, ассоциирующимся только с религиозными службами, торжественной музыкой и осязаемыми идолами или изображениями, с которыми связаны народные легенды, - вот сценические свойства суеверия, которые были с начала мира и должны быть до его конца, используемые всеми народами, будь то откровенно дикие или номинально цивилизованные, для создания атмосферы благочестия. ложный трепет в умах, неспособных постичь истинную природу Божества, присутствует в соборе Святого Марка в такой степени, насколько я знаю, которая не имеет аналогов ни в одной другой европейской церкви. Искусство мага и брамина исчерпывается одушевлением парализованного христианства; и к народному чувству, которое возбуждают эти искусства, мы должны относиться с не большим уважением, чем мы считали бы себя вправе относиться к преданности верующих в Элевсине, Эллоре или Эдфу.²⁹

§ XXI. Действительно, эти низшие средства возбуждения религиозных эмоций использовались в древней Церкви в том виде, в каком они используются в наши дни, но использовались не одни. Там был свет факелов, как и сейчас; но свет факелов освещал истории Священных Писаний на стенах, которые изучал каждый глаз и постигало каждое сердце, но на которые за все время моего пребывания в Венеции я ни разу не видел, чтобы кто-нибудь из венецианцев хоть на мгновение обратил внимание. Я никогда ни от кого не слышал самого вялого проявления интереса к какой-либо особенности церкви или не видел ни малейшего свидетельства того, что они понимают значение ее архитектуры; и хотя, следовательно, английский собор, хотя и больше не предназначен для того рода служб, для которых он был предназначен его строителями, и многие его черты сильно расходятся с нравами людей, которые его сейчас окружают, сохраняет все же настолько большое религиозное влияние, что ни одна выдающаяся особенность его архитектуры не может быть названа совершенно напрасной, у нас в соборе Святого Марка есть здание, которое, по-видимому, все еще используется для церемоний, для которых оно было построено. спроектированный, и все же впечатляющие атрибуты которого совершенно перестали быть понятными его приверженцам. Красота, которой он обладает, не ощущается, язык, которым он пользуется, забыт; и посреди города, которому он так долго служил, и все еще заполненного толпами потомков тех, кому он обязан своим величием, он стоит, в действительности, более заброшенный, чем руины, через которые беспрепятственно проходят овечьи тропы в наших английских долинах; и надписи на его мраморных стенах менее почитаемы и менее действенны для обучения людей, чем буквы, по которым пастух проводит пальцем там, где мох светлее всего на могилах в оскверненных местах. монастырь.

§ XXII. Поэтому, совершенно не касаясь его нынешней полезности, мы должны продолжить наше исследование достоинств и значения архитектуры этого чудесного здания; и только после того, как мы завершим это исследование, тщательно проводя его на абстрактных основаниях, мы сможем с какой-либо уверенностью сказать, насколько нынешнее пренебрежение собором Святого Марка свидетельствует об упадке венецианского характера или насколько эту церковь следует рассматривать как пережиток варварской эпохи, неспособный вызвать восхищение или повлиять на чувства цивилизованного сообщества.

Перед нами стоит двоякий вопрос. На протяжении всего первого тома я тщательно отделял изучение *экспрессии* от изучения абстрактного архитектурного совершенства; говоря читателю, что в каждом здании, которое мы впоследствии рассмотрим, ему придется сначала составить суждение о его конструктивных и декоративных достоинствах, рассматривая его просто как произведение искусства; а затем продолжить изучение того, в какой степени оно соответствует своим выразительным целям. Соответственно, мы должны, во-первых, судить о соборе Святого Марка просто как о произведении архитектуры, а не как о церкви; во-вторых, оценить его соответствие своим особым обязанностям как места поклонения и отношение, в котором он находится как таковой, к тем северным соборам, которые все еще сохраняют столько власти над человеческими сердцами, которую византийские купола, по-видимому, утратили навсегда.

§ XXIII. В двух последующих разделах этой работы, посвященных соответственно изучению готических и ренессансных зданий Венеции, я попытался проанализировать и изложить, насколько это возможно кратко, истинную природу каждой школы - сначала по Духу, затем по Форме. Я хотел бы провести аналогичный анализ природы византийской архитектуры в этом разделе, но не смог сформулировать свои утверждения в общих чертах, потому что я никогда не видел такого рода зданий на их родной земле. Тем не менее, я полагаю, что в следующем наброске принципов, воплощенных в соборе Святого Марка, большинство ведущих черт и мотивов стиля будут достаточно четко выделены, чтобы читатель мог судить о нем с достаточной справедливостью по сравнению с более известными системами европейской архитектуры средневековья.

§ XXIV. Итак, первой общей характеристикой здания и корнем почти всех других важных особенностей в нем является его признанная *инкрустация*. Это чистейший в Италии пример великой школы архитектуры, в которой господствующим принципом является инкрустация кирпича более ценными материалами; и прежде чем мы перейдем к критике любого из ее решений, необходимо, чтобы читатель внимательно рассмотрел принципы, которые, вероятно, повлияли или могут законно повлиять на архитекторов такой школы, в отличие от тех, чьи проекты должны выполняться из массивных материалов.

Верно, что у разных народов и в разное время мы можем найти примеры любого рода и степени инкрустации, от простой установки более крупных и плотных камней, предпочтительно снаружи стены, до жалкой конструкции современного кирпичного карниза с цементным покрытием, падение которого не далее как на днях в Лондоне унесло жизни несчастных рабочих.³⁰ Но точно так же, как вполне возможно иметь четкое представление о противоположных характеристиках двух различных видов растений или животных, хотя между ними есть разновидности, которые трудно отнести либо к тому, либо к другому, так и читатель может решительно зафиксировать в своем уме законные характеристики инкрустированного и массивного стилей, хотя между ними есть разновидности, которые, по общему признанию, объединяют атрибуты обоих. Например, во многих римских руинах, построенных из блоков туфа и инкрустированных мрамором, мы видим стиль, который, хотя и по-настоящему солидный, обладает некоторыми атрибутами инкрустации; а во Флорентийском соборе, построенном из кирпича и облицованном мрамором, мраморная облицовка выполнена настолько прочно и изысканно, что здание, хотя и покрыто инкрустацией, приобретает атрибуты солидности. Но эти промежуточные примеры ни в малейшей степени не должны смешивать наши в целом различные представления о двух семействах зданий: о том, в котором субстанция одинакова во всем, а формы и условия орнамента предполагают или доказывают, что это так, как в лучших

греческих зданиях и по большей части в наших ранних нормандских и готических; и о другом, в котором субстанция бывает двух видов, одна внутренняя, другая внешняя, и система украшения основана на этой двойственности, что особенно характерно для собора Святого Марка.

§ XXV. Я использовал слово "двуличие" ни в коем случае не в уничижительном смысле. В главе ii. из "Семи светильников", § 18, я особенно оберегал эту инкрустированную школу от обвинения в неискренности, и теперь я должен сделать это более подробно. Поначалу строителю-северянину это кажется неискренним, потому что, привыкший строить из цельных блоков свободного камня, он привык полагать, что внешняя поверхность куска каменной кладки является неким критерием его толщины. Но, как только он познакомится с инкрустированным стилем, он обнаружит, что южные строители не имели намерения обманывать его. Он увидит, что каждая плита лицевого мрамора прикреплена к следующей с помощью признанной *заклепки*, и что стыки доспехов настолько явно соответствуют контурам находящегося внутри вещества, что у него не больше прав жаловаться на предательство, чем было бы у дикаря, который, впервые в жизни увидев человека в доспехах, предположил, что он сделан из прочной стали. Познакомьте его с рыцарскими обычаями и использованием кольчуги, и он перестанет обвинять в нечестности ни доспехи, ни рыцаря.

Развивать эти законы и обычаи архитектурного рыцарства Святого Марка должно быть нашим делом.

§ XXVI. Во-первых, рассмотрим естественные обстоятельства, которые привели к появлению такого стиля. Предположим, что нация строителей расположена вдали от любых доступных каменоломен и имеет ненадежный доступ к материку, где они существуют; поэтому вынуждена либо строить полностью из кирпича, либо импортировать любой камень, который они используют, с больших расстояний, на судах небольшого тоннажа, и по большей части скорость зависит от весла, а не от паруса. Трудозатраты и стоимость перевозки столь же велики, независимо от того, импортируются ли обычные или драгоценные камни, и поэтому естественной тенденцией всегда было бы сделать каждый груз как можно более ценным. Но пропорционально ценности камня ограничено его возможное предложение; ограничение определяется не только стоимостью, но и физическими условиями материала, поскольку из многих видов мрамора куски выше определенного размера нельзя приобрести за деньги. В таких обстоятельствах также существовала бы тенденция импортировать как можно больше камня в готовом виде, чтобы сэкономить вес; и поэтому, если торговля их торговцев приводила их в места, где были руины древних зданий, они отправляли имеющиеся их фрагменты домой. Из этого запаса мрамора, частично состоящего из кусков такого ценного качества, что на любых условиях можно было бы получить всего несколько тонн, и частично из стволов, капителей и других частей иностранных зданий, островному архитектору приходится, насколько это в его силах, формировать анатомию своего здания. На его усмотрение либо разместить несколько блоков драгоценного мрамора здесь и там среди кирпичных массивов и вырезать из скульптурных фрагментов такие новые формы, какие могут потребоваться для соблюдения установленных пропорций в новом здании; либо разрезать цветные камни на тонкие куски, достаточные для облицовки всей поверхности стен, и применить метод строительства, достаточно неправильный, чтобы допустить установку фрагментарных скульптур; скорее с целью демонстрации их внутренней красоты, чем для того, чтобы использовать их для какой-либо регулярной службы в поддержании здания.

Архитектор, который заботился только о том, чтобы продемонстрировать свое собственное мастерство, и не испытывал никакого уважения к работам других, несомненно, выбрал бы первый вариант и распилил бы старый мрамор на фрагменты, чтобы предотвратить любое вмешательство в его собственные проекты. Но архитектор, который заботился о сохранении благородной работы, своей или других, и больше ценил красоту своего здания, чем собственную славу, сделал бы то, что старые строители собора Святого Марка сделали для нас, и сохранил бы каждую реликвию, которая была ему доверена.

§ XXVII. Но это были не единственные мотивы, которые повлияли на принятие венецианцами их архитектурного метода. При всех вышеизложенных обстоятельствах с другими строителями мог возникнуть вопрос, импортировать ли один корабль дорогостоящей яшмы или двадцать меловых кремней; и строить ли маленькую церковь, облицованную порфиром и вымощенную агатом, или воздвигнуть огромный собор из свободного камня. Но у венецианцев об этом не могло быть и речи ни на мгновение; они были изгнанниками из древних и прекрасных городов и привыкли строить на их руинах не столько с любовью, сколько с восхищением: таким образом, они не только познакомились с практикой вставлять старые фрагменты в современные здания, но и были обязаны этой практике значительной частью великолепия своего города и всем очарованием ассоциации, которое могло способствовать превращению его из Убежища в Дом. Обычай, зародившийся в чувствах беглой нации, был продолжен в гордости нации-победительницы; и рядом с памятниками ушедшего счастья были воздвигнуты трофеи возвращающейся победы. Военный корабль с триумфом привез домой больше мрамора, чем торговое судно в результате спекуляций; и фасад собора Святого Марка стал скорее святилищем, в котором можно было предать великолепию разнообразную добычу, чем организованным выражением какого-либо незыблемого архитектурного закона или религиозной эмоции.

§ XXVIII. Однако до сих пор обоснование стиля этой церкви зависело от обстоятельств, характерных для времени ее возведения и для места, где она возникла. Достоинство его метода, рассматриваемого абстрактно, основывается на гораздо более широких основаниях.

В пятой главе “Семи светильников”, § 14, читатель найдет мнение современного архитектора с определенной репутацией, мистера Вуда, о том, что главное, что примечательно в этой церкви, “это ее крайнее уродство”; и он найдет, что это мнение связано с другим, а именно, что работы Караччи гораздо предпочтительнее работ венецианских художников. Это второе высказывание о чувствах раскрывает нам одну из главных причин первого, а именно, что мистер Вуд не обладал никаким восприятием цвета или наслаждением от него. Восприятие цвета-это дар, так как наверняка, предоставленных одному человеку, и отказано в другой, как музыкальный слух; и самое первое условие для истинного суждения св. Марка, - это совершенство, что цвет-факультет, который немногие люди когда-либо себя серьезно, чтобы узнать, обладают ли они или нет. Ибо именно на его ценности как произведения совершенной и неизменной расцветки в конечном итоге основываются притязания этого здания на наше уважение; и глухой человек с таким же успехом мог бы претендовать на то, чтобы выносить суждения о достоинствах полного оркестра, как архитектор, обученный только композиции формы, может разглядеть красоту собора Святого Марка. Он обладает очарованием цвета, общим с большей частью архитектуры, а также мануфактур Востока; но венецианцы заслуживают особого упоминания как единственный европейский народ, который, по-видимому, в полной мере разделял великий инстинкт восточных рас. Они действительно были вынуждены привезти художников из

Константинополя, чтобы те расписали мозаикой своды собора Святого Марка и сгруппировали цвета его портиков; но они быстро переняли и развили, в более мужественных условиях, систему, пример которой им показали греки: в то время как бюргеры и бароны Севера застраивали свои темные улицы и устрашающие замки из дуба и песчаника, венецианские купцы покрывали свои дворцы порфиром и золотом; и наконец, когда ее могущественные художники создали для нее цвет, более бесценный, чем золото или бронза. порфиром, даже этим, самым богатым из своих сокровищ, она щедро украсила стены, фундамент которых был разрушен морем; и сильный прилив, протекающий под Риальто, по сей день окрашен в красный цвет отражениями фресок Джорджоне.

§ XXIX. Поэтому, если читателя не интересует цвет, я должен протестовать против его попыток составить какое-либо суждение об этой церкви Святого Марка. Но если ему это безразлично и нравится, пусть он помнит, что школа инкрустированной архитектуры *-единственная, в которой возможно совершенное и постоянное цветовое оформление;* и пусть он смотрит на каждый кусочек яшмы и алебаstra, данный архитектору, как на лепешку очень твердого цвета, от которой нужно отшлифовать или отрезать определенную часть, чтобы покрасить стены. Как только вы поймете это досконально и примете условие, что корпус и полезная прочность здания должны быть кирпичными, и что эта мощная кирпичная кладка должна быть покрыта защитой и блеском мрамора, подобно тому, как тело животного защищено и украшено его чешуей или кожей, и все вытекающие отсюда соответствия и законы строения будут легко различимы: я изложу их в их естественном порядке.

§ XXX. Закон I. *Цоколи и карнизы, используемые для крепления доспехов, должны быть легкими и ажурными.* Покрывающие элементы должны быть определенной толщины, по крайней мере, два-три дюйма (даже если они сделаны из самого прочного камня и установлены на наименее открытых участках), чтобы предотвратить возможность разрушения и учесть износ со временем. И вес этой брони нельзя полагаться на цемент; детали должны быть не просто приклеены к шероховатой поверхности кирпича, но соединены с массой, которую они защищают, посредством скрепления карнизов и рядов струн; и друг с другом, чтобы обеспечить взаимную поддержку, поддерживаемую заклепками, но никоим образом не зависящую от них. И для полной честности и прямолинейности работы необходимо, чтобы эти струнные ряды и связующие плинтуса не имели таких пропорций, которые позволяли бы им играть какую-либо важную роль в тяжелой работе над внутренней структурой, или делали бы их вероятными для принятия за большие карнизы и плинтуса, уже описанные как неотъемлемые части самого лучшего прочного здания. Они должны быть хрупкими и явно неспособными к более тяжелой работе, чем та, которая им поручена.

§ XXXI. Закон II. *Наука о внутренней структуре должна быть оставлена.* Поскольку основная часть сооружения, по общему признанию, изготовлена из низших и сравнительно некогерентных материалов, было бы абсурдно пытаться каким-либо образом выразить в нем высшие совершенства конструкции. Будет достаточно того, что по его массе мы уверены в его достаточности и прочности; и тем меньше причин пытаться уменьшить протяженность его поверхности путем тонкой регулировки, потому что от ширины этой поверхности мы должны зависеть в лучшем отображении цвета, который должен быть главным источником нашего удовольствия при строительстве. Основная часть работы, следовательно, будет состоять из прочных стен и массивных опор; и любое проявление более тонкой строительной науки, которое нам может потребоваться, будет направлено либо на второстепенные ее части, либо

полностью направлено на поддержку внешней кольчуги, где в арках или сводах она в противном случае могла бы казаться опасно независимой от материала внутри.

§ XXXII. Закон III. *Все стержни должны быть прочными.* Везде, где из-за малости деталей мы можем быть вынуждены вообще отказаться от инкрустированной структуры, от нее нужно отказаться совсем. У глаза никогда не должно оставаться ни малейших сомнений относительно того, что является твердым, а что покрыто. Все, что кажется *вероятно* твердым, должно быть *несомненно* таким, и поэтому нерушимым законом становится то, что ни один стержень никогда не должен покрываться коркой. От его уплотнения зависят не только все достоинства стержня, но и трудозатраты по вырезанию и подгонке к нему инкрустированного покрытия превышают затраты на экономию материала. Следовательно, шахта, какого бы размера она ни была, всегда должна быть цельной; и поскольку из-за того, что остальная часть здания покрыта коркой, шахтам труднее отвести от себя подозрения, они не должны быть соединены в таком покрытом коркой стиле ни в одном месте. Ни одна шахта никогда не должна использоваться иначе, как из одного блока; и это тем более, что разрешение, данное строителю иметь свои стены и опоры настолько тяжелыми, насколько ему заблагорассудится, делает для него совершенно ненужным использование шахт любого фиксированного размера. В нашем нормандском и готическом стиле, где требуется определенная опора в определенной точке, становится законным возводить башню из мелких камней в форме вала. Но византийцу позволено иметь столько поддержки со стороны стен, сколько он захочет, во всех направлениях, и он не имеет права просить дальнейших разрешений на устройство своих валов. Пусть он щедростью в содержании своих столпов оплатит нам за разрешение, которое мы дали ему быть поверхностным в его стенах. Строитель из меловых долин Франции и Англии может быть безупречен, замешивая свою неуклюжую опору из битого кремня и кальцинированной извести; но венецианец, имеющий доступ к богатствам Азии и каменоломням Египта, должен, по крайней мере, вырубать свои шахты из безупречного камня.

§ XXXIII. И это еще по другой причине. Хотя, как мы уже говорили, покрыть стены большого здания краской невозможно, кроме как при условии разделения камня на пластины, в этой процедуре всегда присутствует определенная видимость подлости и скупости. Необходимо, чтобы строитель оправдал себя от этого подозрения и доказал, что он так тонко покрыл свои стены драгоценной пленкой не из-за простой экономии или бедности, а из-за реальной невозможности поступить иначе. Так вот, шахта - это именно та часть здания, в которой лучше всего восстановить свою честь в этом отношении. Ибо, если в стены вставить блоки яшмы или порфира, зритель не сможет определить их толщину и не сможет судить о дороговизне жертвоприношения. Но древко он может измерить своим глазом в одно мгновение и оценить количество сокровища как в массе его существующего вещества, так и в том, что было вытесано, чтобы придать ему совершенную и симметричную форму. И, таким образом, шахты всех зданий такого рода справедливо считаются выражением их богатства и формой сокровища, точно так же, как драгоценные камни или золото в священных сосудах; на самом деле это не что иное, как крупные драгоценные камни,³¹ глыба драгоценного серпентина или яшмы оценивается в соответствии с ее размером и яркостью цвета, подобно крупному изумруду или рубину; только масса, необходимая для придания ценности одному, должна измеряться в футах и тоннах, а другому - в линиях и каратах. Следовательно, во всех зданиях такого типа шахты должны быть, без исключения, из одного блока; поскольку попытка в любом месте инкрустировать или соединить их была бы обманом, подобным введению фальшивого камня в ювелирные украшения (поскольку количество соединений любого драгоценного камня,

конечно, не равно по стоимости единому изделию равного веса), и сразу же положила бы конец уверенности зрителя в выражении богатства в любой части сооружения или в духе жертвенности в тех, кто его построил.

§ XXXIV. Закон IV. *Шахты иногда могут быть независимыми от конструкции.* В точности пропорционально тому значению, которое приобретает древко как крупная драгоценность, уменьшается его значение как поддерживающего элемента; ибо наслаждение, которое мы получаем от его абстрактного объема и красоты цвета, совершенно независимо от какого-либо восприятия его приспособления к механическим нуждам. Как и другие прекрасные вещи в этом мире, его цель - *быть* красивым; и, пропорционально его красоте, он получает разрешение быть бесполезным в остальном. Мы не виним изумруды и рубины за то, что не можем превратить их в головки молотков. Более того, наше восхищение ювелирным стержнем отнюдь не зависит от того, что оно выполняет за нас свою работу, очень возможно, что главная часть его ценности может заключаться в деликатности, хрупкости и нежности материала, которые должны делать его совершенно непригодным для тяжелой работы; и поэтому мы будем восхищаться им еще больше, потому что мы понимаем, что если бы мы приложили к нему большой вес, он был бы раздавлен. Но, во всяком случае, совершенно ясно, что основной целью размещения таких колонн должно быть демонстрация их красоты с максимальной выгодой, и что, следовательно, любое встраивание их в стены или сведение их в группы в любом положении, при котором были бы скрыты либо их реальный размер, либо какая-либо часть их поверхности, либо неприемлемо пропорционально их стоимости; что, следовательно, никогда не следует ожидать симметричного или научного расположения колонн в зданиях такого типа, и что все это даже следует рассматривать как явные ошибки и неправильное применение материалы: но что, напротив, мы должны быть постоянно готовы видеть, и видеть с восхищением, стрелы огромного размера и важности, установленные в местах, где их реальная служба немногим больше номинальной, и где главная цель их существования - ловить солнечные лучи на своих полированных гранях и уводить глаз в восторженное блуждание по лабиринтам их лазурных жил.

§ XXXV. Закон V. *Стержни могут быть разного размера.* Поскольку ценность каждого стержня зависит от его объема и уменьшается с уменьшением его массы в большей пропорции, чем уменьшается сам размер, как в случае со всеми другими ювелирными изделиями, очевидно, что в целом мы не должны ожидать совершенной симметрии и равенства между сериями стержней, равно как и определенности применения; но, напротив, точно соблюдаемая симметрия должна причинять нам некоторую боль, поскольку доказывает, что некоторые стержни понесли значительные и бесполезные потери при обрезке в соответствии с остальными. Это правда, что симметрии обычно добиваются в ювелирных изделиях меньшего размера; но даже там симметрия не идеальна и достигается при обстоятельствах, совершенно отличных от тех, которые влияют на расположение стержней в архитектуре. Во-первых, симметрия обычно несовершенна. Камни, которые кажутся подходящими друг к другу в кольце или ожерелье, кажутся подходящими только потому, что они настолько малы, что их различия нелегко измерить на глаз; но почти всегда между ними есть такая разница, которая была бы поразительно очевидна, если бы она существовала в одинаковой пропорции между двумя стержнями высотой девять или десять футов. Во-вторых, количество камней, которые проходят через руки ювелира, и легкость обмена такими мелкими предметами позволяют торговцу

выбирать любое количество камней приблизительного размера; однако на этот выбор часто требуется так много времени, что совершенная симметрия в группе очень мелких камней чрезвычайно увеличивает их стоимость. Но у архитектора нет ни времени, ни возможностей для обмена мнениями. Он не может отложить в сторону одну колонну в углу своей церкви до тех пор, пока в процессе движения не приобретет другую, соответствующую ей; у него нет сотен стволов, связанных в связки, из которых он мог бы по своему усмотрению подобрать размеры; он не может послать брату-торговцу и обменять бесполезные камни на доступные к удобству обоим. Его каменные блоки или готовые обтесанные стволы были доставлены к нему в ограниченном количестве с огромных расстояний; других у него нет; а на те, которые он не пускает в ход, нигде нет спроса. Следовательно, его единственным средством достижения симметрии будет урезание более мелких масс до равенства с низшими; и мы не должны часто желать, чтобы он это делал. И поэтому, хотя иногда в Балдахине, или важной часовне, или святилище эта дорогостоящая симметрия может быть необходимой и достойной восхищения пропорционально ее вероятной стоимости, в общей структуре мы должны ожидать увидеть стержни постоянно меняющегося размера и пропорций, и такая симметрия, которая может быть достигнута среди них, никогда не бывает полностью совершенной, и ее очарование часто зависит от странных сложностей и неожиданных подъемов и опусканий веса и акцента в мраморных слогах; они имеют такое же отношение к жестко выточенной и пропорциональной архитектуре, какое дикий лирический ритм Эсхила или Пиндара имеет к архитектуре древнего Рима. законченные меры папы Римского.

§ XXXVI. Применение принципов ювелирного искусства как к меньшим, так и к большим блокам укажет нам на еще одну причину использования метода инкрустации стен. Часто случается, что красота прожилок в некоторых разновидностях алебаstra настолько велика, что становится желательным продемонстрировать это путем разделения камня, не просто для экономии его материала, но и для демонстрации изменений в расположении его фантастических линий. Переворачивая одну из двух тонких пластинок, последовательно снятых с камня, и соприкасая их соответствующие края, можно получить идеально симметричную фигуру, которая позволит глазу более тщательно понять расположение прожилок. И это на самом деле метод, в котором по большей части используются алебастры Святого Марка; таким образом достигается двойное благо — во-первых, зритель получает возможность внимательно изучить природу используемого камня, а во-вторых, дает ему дополнительное доказательство честности намерений строителя: ибо везде, где обнаруживаются похожие прожилки на двух кусках, заявляется факт, что они были вырезаны из одного и того же камня. Было бы легко скрыть сходство, используя их в разных частях здания; но, напротив, они расположены вплотную друг к другу, так что вся система архитектуры может быть раскрыта с первого взгляда любым человеком, знакомым с природой используемых камней. Нет, но, возможно, ответит мне на это не обычный наблюдатель; человек, несведущий в природе алебаstra, мог бы, возможно, вообразить, что все эти симметричные узоры были обнаружены в самом камне, и таким образом быть обманутым вдвойне, предположив, что блоки цельные и симметричные, которые на самом деле были разделены и неправильной формы. Я согласен с этим; но помните, что невежество во всем подвержено обману и не имеет права обвинять кого-либо, кроме себя, в качестве источника обмана. Стил и слова являются нечестными, но не такими, которые могут быть неправильно поняты, если не подвергаться расспросам, а которые намеренно рассчитаны на то, чтобы сбить расспросы с толку. Возможно, нет великих или благородных истин, начиная с религиозных, которые не представляли бы собой аспекта, не допускающего ошибок при

случайном или невежественном созерцании. И правда, и ложь соглашаются сначала скрывать себя, но ложь продолжает с усилием скрываться по мере того, как мы приближаемся к ее изучению; и ведет нас, если мы не обнаружены, к более глубокой лжи; правда раскрывается пропорционально нашему терпению и знаниям, раскрывается любезно нашим просьбам и ведет нас, по мере того как она обнаруживается, к более глубоким истинам.

§ XXXVII. Закон VI. *Украшение должно быть неглубокого среза.* Метод строительства, таким образом систематизированный, очевидно, что из него должен возникнуть определенный стиль оформления, основанный на изначальном условии, что на большей части здания не может быть *глубоких вырезов*. Тонкие листы облицовочных камней не допускают этого; мы не должны прорезать их до кирпичей; и поэтому любые орнаменты, которые мы выгравировем на них, не могут быть глубиной более дюйма в лучшем случае. Задумайтесь на мгновение об огромных различиях, которые это единственное условие создает между скульптурным декором инкрустированного стиля и массивными камнями Севера, которые могут быть вырублены в любых пещерообразных впадинах и черных нишах, которые мы выберем; врезаны в мрачную темноту и гротескные выступы и прочерчены извилистыми бороздами, в которых может быть воплощена любая форма или мысль в любом масштабе, — могучие статуи в каменных одеждах и увенчанные короной лбы, горящие на солнце, или ядовитые гоблины и крадущиеся драконы. втиснутые в укромные уголки с непрослеживаемой тенью: подумайте об этом, а также об игре и свободе, предоставленной руке и темпераменту скульптора, чтобы он мог выковыривать их наружу и внутрь, туда и сюда, как ему заблагорассудится; и затем подумайте, каким должен быть иной дух рисунка, который должен быть нанесен на гладкую поверхность мраморного слоя, где каждая линия и тень должны быть нарисованы самым нежным карандашом с осторожным запасом ресурсов, где даже резец не должен сильно ударять, чтобы не пробить тонкий камень, и разум не должен быть допущен ни в какое другое дело. стремительность замысла несовместима с тонкой дисциплиной руки. Учтите, что какая бы форма животного или человека ни была предложена, она должна быть спроецирована на плоскую поверхность; что все черты лица, складки драпировки, изгибы конечностей должны быть настолько уменьшены и приглушены, чтобы вся работа стала скорее произведением изящного рисунка, чем скульптуры; и затем продолжайте, пока вы не начнете ощущать их бесконечность, возникающие различия характера, которые будут необходимы в каждой части орнамента этих инкрустированных церквей по сравнению с северными школами. Я попытаюсь проследить лишь некоторые из них.

§ XXXVIII. Первым, конечно, было бы уменьшение зависимости строителя от человеческой формы как источника украшения: поскольку точно пропорциональны достоинству самой формы потери, которые она должна понести, будучи сведенной к мелкому и линейному барельефу, а также трудность выражения ее вообще в таких условиях. Везде, где скульптура может быть цельной, более благородные черты человеческой формы сразу же побуждают художника стремиться к ее изображению, а не к изображению низших организмов; но когда все сводится к очертаниям, формы цветов и низших животных всегда более понятны и, как чувствуется, гораздо больше подходят для удовлетворительного воспроизведения задуманных объектов, чем очертания человеческого тела. Это побуждение искать ресурсы орнамент в нижней области создания был бессилён в умах великих языческих народов, Ninevite, греческие или Египетские: во-первых, потому что их мысли были настолько сосредоточены на своих собственных возможностях и судьбах, что они предпочли грубый предположение человеческий облик в лучшую низшей организма; во-вторых, потому что их постоянная практика в твердом скульптура, часто колоссальная, позволила им привести огромное количество достижений

науки в лечении линии, то ли из-низкий рельеф, черно-белая ваза, или мелкое иероглифическое.

§ XXXIX. Но когда различные идеи, отрицательные для изображения форм животных, и особенно человека, зародившиеся у арабов и греков-иконоборцев, начали, во всяком случае, направлять умы строителей на поиск декоративных материалов низших типов, и когда уменьшение практики в объемной скульптуре затруднило поиск художников, способных удовлетворительно свести высшие организмы к их элементарным очертаниям, выбор предмета для поверхностной скульптуры все более и более непрерывно направлялся к растительным организмам, а формы человека и животных уменьшались в размерах, частоте встречаемости и общей значимости. Таким образом, в то время как в северной массивной архитектуре мы постоянно обнаруживаем, что эффект ее благороднейших черт зависит от ряда статуй, часто колоссальных и полных абстрактного интереса, независимо от их архитектурного назначения, в южном инкрустированном стиле мы должны ожидать, что человеческая форма по большей части подчинена и миниатюрна и вовлечена в узоры из листьев и цветов, бесконечные примеры которых были представлены фантастическим орнаментом римлян, от которого напрямую произошел инкрустированный стиль.

§ XL. Дальше. Пропорционально степени, в которой его объект должен быть сведен к абстрактным очертаниям, у скульптора будет проявляться тенденция отказаться от натурализма изображения и подчинить каждую форму архитектурному служению. Там, где цветок или животное может быть вырезано смелым рельефом, всегда будет искушение изобразить его более полно, чем это необходимо, или даже ввести детали и хитросплетения, несовместимые с простотой, производимой на расстоянии. Очень часто совершается ошибка похуже этой; и в стремлении придать камню жизненную силу первоначальное декоративное назначение рисунка приносится в жертву или забывается. Но когда ничего подобного не может быть предпринято, и легкий контур - это все, что может предложить скульптор, мы можем ожидать, что этот контур будет составлен с изысканным изяществом; и что богатство его орнаментального расположения искупит слабость его портретной силы. На паперти Северного собора мы можем искать изображения цветов, растущих на соседних полях, и, с удивлением наблюдая за серыми камнями, которые превращаются в шипы и размягчаются в цветы, мы можем мало беспокоиться о том, что эти узелки орнамента, когда мы удаляемся от них, чтобы созерцать здание в целом, кажутся небрежными или спутанными. На инкрустированном здании мы не должны ожидать подобного обмана глаз или мыслей. Иногда может быть трудно определить по изгибам его линейной скульптуры, каковы были естественные формы, которые изначально их предполагали: но мы можем с уверенностью ожидать, что изящество их расположения всегда будет полным; что в них не будет ни одной линии, которую можно было бы убрать без ущерба, ни одного недостатка, который можно было бы дополнить с пользой.

§ XLI. Дальше. В то время как скульптуры инкрустированной школы, таким образом, будут в целом отличаться тщательностью и чистотой, а не силой, и им, по большей части, будет крайне не хватать глубины тени, будет одно средство достижения темноты, особенно простое и очевидное, и часто во власти скульптора. Везде, где он может без опасности оставить углубление под покрывающими плитами или использовать их, как стекло, для заполнения проема в стене, он может, проделав в них отверстия, получить точки или промежутки

интенсивной черноты, контрастирующие со светлым контуром остальной части его дизайна. И мы можем ожидать, что это изобретение будет использоваться более широко, потому что, хотя оно и станет эффективным средством украшения внешней части здания, оно также будет самым безопасным способом пропускания света внутрь, при этом полностью исключая как дождь, так и ветер. И из этого естественным образом следует, что архитектор, таким образом ознакомившись с эффектом черного цвета и внезапных точек тени, часто будет стремиться перенести тот же принцип в другие части своего орнамента и с помощью глубоких отверстий или, возможно, инкрустаций черным цветом освежить глаз там, где он может быть утомлен легкостью общего обращения.

§ XLII. Дальше. В точности пропорционально степени, в которой подавлена сила скульптуры, будет значение, придаваемое цвету как средству воздействия или составляющей красоты. Выше я указывал, что инкрустированный стиль был единственным, в котором *было* возможно идеальное или постоянное цветовое оформление. Это также единственный дом, в котором, вероятно, когда-либо была изобретена настоящая система цветового оформления. Чтобы понять это, читатель должен позволить мне с некоторой тщательностью рассмотреть природу принципов окраски, принятых северными и южными народами.

§ XLIII. Я верю, что с самого сотворения мира никогда не существовало настоящей или прекрасной школы искусства, в которой презирался бы цвет. Это часто достигалось несовершенно и применялось неразумно, но я считаю, что любовь к цвету - один из существенных признаков жизни в школе искусства; и я знаю, что одним из первых признаков смерти в школах Возрождения было то, что они презирали цвет.

Заметьте, сейчас не стоит вопрос о том, какие наши северные соборы лучше с цветом или без. Возможно, великий монотонный серый цвет Природы и Времени - лучший цвет, чем любой, который может дать человеческая рука; но это ничто по сравнению с нашим нынешним занятием. Простой факт заключается в том, что строители этих соборов нанесли на них самые яркие краски, какие только могли достать, и что, насколько мне известно, в Европе нет ни одного памятника по-настоящему благородной школы, который не был бы либо полностью раскрашен, либо не был бы сильно покрыт краской, мозаикой и позолотой в его выступающих частях. До сих пор египтяне, греки, готы, арабы и средневековые христиане соглашались: никто из них, находясь в здравом уме, никогда не помышлял обойтись без краски; и, следовательно, когда я сказал выше, что венецианцы были единственными людьми, которые полностью сочувствовали арабам в этом отношении, я имел в виду, во-первых, их сильную любовь к цвету, которая побудила их щедро украшать самые дорогие жилые дома; и, во-вторых, то совершенство их цветового инстинкта, которое позволяло им изображать все, что они делали, в таком виде, как это было принято в других странах. просто в принципе, так же, как это было великолепно в быту. Именно этот их принцип, в отличие от принципа северных строителей, мы должны, наконец, рассмотреть.

§ XLIV. Во второй главе первого тома было отмечено, что архитектору собора в Бурже нравился боярышник, и поэтому крыльцо его собора было украшено богатым венком из него; но другое пристрастие этого архитектора осталось незамеченным, а именно, что он совсем не любил *серый* боярышник, а предпочитал зеленый, и он выкрасил его соответственно в зеленый цвет, как можно ярче. Цвет все еще остается в каждом защищенном междоузлии листы. На

самом деле у него вряд ли был выбор какого-либо другого цвета; он мог бы позолотить шипы, чтобы аллегоризировать человеческую жизнь, но если бы их вообще нужно было раскрасить, они вряд ли могли быть выкрашены в какой-либо другой цвет, кроме зеленого, причем зеленого повсюду. Люди были бы склонны возражать против любого стремления к абстрактной цветовой гармонии, которое могло бы побудить его покрасить свой боярышник в синий цвет.

§ XLV. Точно так же, всякий раз, когда тема скульптуры была определенной, ее цвет также обязательно был определенным; и, как следствие, в руках северных строителей он часто становился скорее средством объяснения и оживления историй их каменных работ, чем предметом абстрактной декоративной науки. Цветы были выкрашены в красный цвет, деревья - в зеленый, а лица - в телесный; в результате все это часто было гораздо более занимательным, чем красивым. И также, хотя в линиях лепнины и украшениях стволов или сводов был принят более богатый и абстрактный метод окраски (чему способствовало быстрое развитие лучших принципов цвета в ранней живописи по стеклу), энергичная глубина тени в северной скульптуре сбивала с толку архитектора, вынуждая его использовать яркие цвета в углублениях, если их вообще можно было рассматривать как цвет, и, таким образом, нарушала его восприятие более тонких цветовых гармоний; так что в бесчисленных случаях становится очень спорным, были ли памятники даже лучших времен улучшены цветом. дарованный им, или наоборот. Но на Юге плоскостность и сравнительно расплывчатые формы скульптуры, хотя они, казалось, требовали цвета, чтобы усилить их интерес, представляли именно те условия, которые придавали ей наибольшее преимущество; широта поверхности, демонстрирующая даже самые тонкие оттенки света, и тусклость тени, соединяющаяся с самыми нежными и жемчужно-серыми оттенками цветовой гармонии; в то время как предмет дизайна почти во всех случаях сводился к простой сложности орнаментальных линий, его можно было раскрасить любым способом, который выбирал архитектор, без какой-либо потери рациональности. Там, где дубовые листья и розы были вырезаны свежим рельефом и в совершенном цвету, необходимо было выкрасить одно в зеленый, а другое в красный цвет; но в тех частях орнамента, где не было ничего, что можно было бы определенно отнести ни к дубовому листу, ни к розе, а был просто лабиринт красивых линий, становящихся здесь чем-то вроде листа, а там чем-то вроде цветка, весь узор скульптуры можно было оставить белым и покрыть золотым или голубым, или обработать любым другим способом, наилучшим образом гармонирующим с окружающими цветами. И поскольку неизбежно слабый характер скульптуры требовал и был готов продемонстрировать наилучшие сочетания цветов, так и драгоценные мраморные изделия в руках архитектора дают ему одновременно лучшие образцы и лучшие средства передачи цвета. Лучшие образцы, поскольку оттенки всех натуральных камней столь же изысканны по качеству, сколь и бесконечно изменчивы; и лучшие средства, поскольку все они постоянны.

§ XLVI. Таким образом, все мотивы побуждали его изучать цветное оформление, и ему предоставлялись все преимущества в стремлении к этому; и это в тот самый момент, когда, как вскоре следует заметить, *кнаивности* варварского христианства можно было принудительно обратиться только с помощью цветных картинок: так что как внешне, так и внутренне архитектурное сооружение частично слилось с живописным эффектом; и все здание следует рассматривать не столько как храм, в котором можно молиться, сколько как Книгу общих молитв, огромный иллюстрированный молитвенник, переплетенный алебастром. вместо пергамента, украшенный порфиrowыми столбиками вместо драгоценных камней и исписанный внутри и снаружи буквами из эмали и золота.

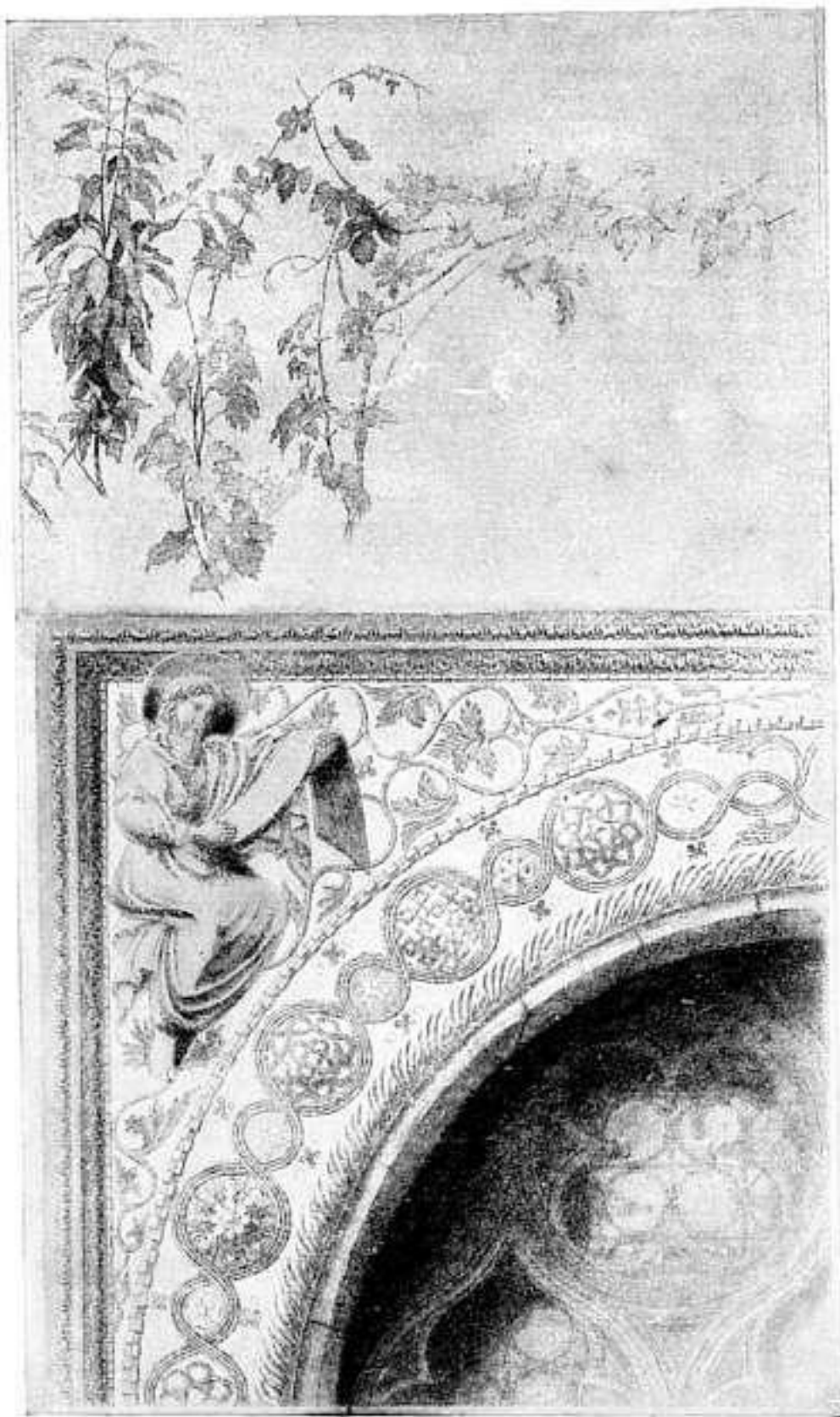
§ XLVII. Закон VII. *Впечатление от архитектуры не должно зависеть от размера.* И теперь остается вывести только одно окончательное следствие. Я надеюсь, к этому времени читатель поймет, что притязания этих нескольких частей здания на его внимание будут зависеть от их изысканности дизайна, совершенства цвета, ценности материала и легендарного интереса. Все эти качества не зависят от размера, а отчасти даже несовместимы с ним. Ни изящество поверхностной скульптуры, ни тонкие градации цвета не могут быть оценены глазом на расстоянии; и поскольку мы видели, что наша скульптура обычно должна быть всего на дюйм или два глубиной и что наша окраска по большей части должна быть получена за счет мягких оттенков и прожилок натуральных камней, из этого неизбежно следует, что ни одна из частей здания не может быть удалена далеко от глаза, и, следовательно, вся его масса не может быть большой. Даже нежелательно, чтобы это было так; ибо настрой, в котором ум обращается к созерцанию мельчайших и прекрасных деталей, совершенно отличается от того, в котором он подчиняется смутным впечатлениям о пространстве и размерах. И поэтому мы должны быть не разочарованы, а благодарны, когда обнаруживаем, что все лучшее в строительстве сосредоточено на сравнительно небольшом пространстве; и что за огромными, похожими на утесы контрфорсами и могучими опорами Севера, вздымающимися на невообразимую высоту, перед нами расстилаются низкие стены, подобные страницам книги, и шахты, капители которых мы можем потрогать рукой.

§ XLVIII. Должное рассмотрение изложенных выше принципов позволит путешественнику судить об архитектуре собора Святого Марка с большей откровенностью и справедливостью, чем это было бы возможно для него обычно, находясь под влиянием предрассудков, обусловленных знакомством с самыми разными школами северного искусства. Я хотел бы, чтобы в моей власти было также представить широкому читателю несколько примеров того, как эти странные принципы воплощаются в этом прекрасном здании. Но в точности пропорциональна благородству любого произведения трудность передачи правильного впечатления о нем; и где бы у меня ни был повод для высокой похвалы, именно там для меня наиболее опасно пытаться проиллюстрировать свой смысл, кроме как ссылкой на саму работу. И, на самом деле, главная причина, по которой архитектурная критика в наши дни так сильно отстаёт от всех остальных, заключается в невозможности достоверно проиллюстрировать лучшую архитектуру. Примеры различных школ живописи доступны каждому, и ссылки на сами работы считаются достаточными для любых целей критики; но в Национальной галерее нет ничего похожего на собор Святого Марка или дворец герцогов, о которых можно было бы упомянуть, и никакая точная иллюстрация к ним невозможна в масштабах такого тома, как этот. И это чрезвычайно сложно в любом масштабе. Насколько показывает мой собственный опыт, нет ничего более редкого в искусстве, чем прекрасная иллюстрация архитектуры; *идеальной* иллюстрации к ней не существует. Ибо всякая хорошая архитектура зависит от приспособления ее резьбы к эффекту на определенном расстоянии от глаза; и чтобы передать своеобразный беспорядок посреди порядка, и неуверенность посреди решения, и тайну среди резких линий, которые являются результатом расстояния, вместе с совершенным выражением особенностей замысла, требуется мастерство самого замечательного художника, преданного работе с самой строгой добросовестностью, поскольку ни умения, ни решимости предмету еще не было дано. А если говорить о деталях, то каждое здание, претендующее на высокий архитектурный ранг, потребовало бы большого количества плит, причем отделанных с необычайной тщательностью. Что касается двух зданий, являющихся главными сюжетами настоящего тома, собора Святого Марка и дворца герцогов, я обнаружил, что совершенно невозможно воздать им хоть малейшее

должное каким-либо портретом; и я отказался от попытки в случае с последним с меньшим сожалением, потому что в новом Хрустальном дворце (как его упорно называет поэтическая публика, хотя это не дворец и не из хрусталя), я полагаю, будет помещен благородный слепок одного из его углов. Что касается собора Святого Марка, то его усилия с самого начала были безнадежны. Ибо его эффект зависит не только от тончайшей скульптуры в каждой ее части, но, как мы только что заявили, в высшей степени также от ее цвета, и это самый тонкий, изменчивый, невыразимый цвет в мире — цвет стекла, прозрачного алебаstra, полированного мрамора и блестящего золота. Было бы легче изобразить гребень шотландской горы с ее пурпурным вереском и бледными колокольчиками в их самом пышном и красивом виде или поляну в лесу Юра с подстилкой из анемонов и мха, чем отдельный портик собора Святого Марка. Фрагмент одного из его архивольтов, приведенный внизу противоположной таблички, предназначен не для иллюстрации самой вещи, а для иллюстрации невозможности иллюстрации.

§ XLIX. Оставлен фрагмент, чтобы получить его в большем масштабе; и все же даже в этом масштабе он слишком мал, чтобы с достаточной четкостью показать резкие складки и заостренные участки мраморных виноградных листьев. Основание у него золотое, скульптура в шпандрилах имеет глубину не более полутора дюймов, редко столько. На самом деле это не что иное, как изысканный набросок контуров в мраморе, примерно такой же глубины, как на фризе Элджина; драпировки, однако, заполнены плотными складками на манер византийских картин, складки здесь особенно необходимы, поскольку большие массы невозможно выразить в мелкой скульптуре, не став безвкусными; но расположение этих складок всегда наиболее красиво, и им часто противостоят широкие и простые промежутки, подобные тому, что получается на свитке в руке пророка, изображенном на пластине.

VI.



ВИНОГРАДНОЕ ДЕРЕВО И СЛУЖЕНИЕ.

Шары в archivolt значительно выступают вперед, а промежутки между их переплетающимися полосами мрамора заполнены цветами, подобными иллюстрациям к рукописи; фиолетовый, малиновый, синий, золотой и зеленый поочередно; но ни один зеленый цвет никогда не используется без примеси синих кусочков в мозаике, ни один синий без небольшого бледно-зеленого кусочка в центре; иногда используется только один кусочек стекла площадью в четверть квадратного дюйма, настолько тонким было чувство цвета, которое таким образом удовлетворялось.³² На промежуточных кругах изображены золотые звезды на лазурном фоне, измененные таким же образом; и маленькие кресты, видимые в промежутках, попеременно голубые и приглушенно-алые, с двумя маленькими белыми кругами, вставленными в золотой фон над ними и под ними, каждый всего около полудюйма в поперечнике (помните, что эта работа выполнена снаружи здания и в двадцати футах над глазом), в то время как у синих крестов каждый бледно-зеленый центр. Обо всем этом изысканном сочетании оттенков ни одна тарелка, какой бы большой или дорогой она ни была, не может дать сколько-нибудь адекватного представления; но, если читатель приложит в воображении к гравюре то же, что он вкладывает в обычную гравюру на дереве с изображением группы цветов, можно допустить, что решение о соответствующих достоинствах современной и византийской архитектуры основывается только на этом фрагменте собора Святого Марка.

От виноградных листьев этого архивольта, хотя в них и нет прямого подражания природе, а, напротив, прилежное подчинение архитектурному замыслу, на что более подробно будет обращено внимание ниже, мы все же можем получить то же удовольствие, которое испытываем, видя настоящие виноградные листья и сплетенные ветви, прорисованные золотым светом; его звезды на лазурном фоне должны заставить нас вспомнить, как помнил его строитель, звезды, которые восходят и опускаются в великой небесной арке: и я верю, что звезды, и ветви, и листья, и яркие краски вечно остаются неизменными. прекрасна и должна быть любима всеми людьми; и, более того, эти церковные стены, сурово испещренные прямоугольными линиями, не лучше и не благороднее этих. Я верю, что человек, создавший этот архивольт, и люди, получившие удовольствие от него, были мудры, счастливы и святы. Пусть читатель обратится к архивольту "Улиц Лондона", который я уже приводил (Лист XIII. Том I.), и посмотрит, что в нем есть такого, что позволяет нам выбрать одно из трех. Пусть он вспомнит, что люди, создающие подобные работы, называют собор Святого Марка варварским чудовищем, и пусть он рассудит между нами.

§ L. Некоторые дополнительные детали архитектуры собора Святого Марка, и особенно общий отчет о византийских капителях и главных капителях по углам церкви, будут найдены в следующей главе.³³ Здесь я должен перейти ко второй части нашей непосредственной темы, а именно к исследованию того, насколько изысканный и разнообразный орнамент собора Святого Марка соответствует его священному назначению как Храма и был бы применим в церквях современности. Здесь мы, очевидно, сталкиваемся с двумя вопросами: первый, широкий и постоянно волнующий, уместно ли вообще в церквях богатство орнамента; второй, имеет ли украшение собора Святого Марка действительно церковный и христианский характер.

§ LI. В первой главе "Семи светильников архитектуры" я попытался представить читателю некоторые причины, по которым церкви должны быть богато украшены, поскольку это единственные места, в которых может быть законно выражено желание пожертвовать Богу часть всех драгоценных вещей. Но я оставил совершенно нетронутым вопрос: нуждалась ли

церковь как таковая в украшении или же она лучше соответствовала бы своим целям, если бы ею обладали. На этот вопрос я бы сейчас попросил читателя ответить кратко и откровенно.

Главная трудность при ее решении возникла из-за того, что она всегда представлялась нам в несправедливой форме. Нас спрашивают, или мы спрашиваем самих себя, является ли ощущение, которое мы сейчас испытываем, переходя из нашего собственного современного жилого дома по недавно застроенной улице в собор тринадцатого века, безопасным или желательным как подготовка к публичному богослужению. Но мы никогда не спрашиваем, рассчитывали ли вообще строители собора на это ощущение.

§ LII. Я не говорю, что контраст древнего здания с современным и странность, с которой бросаются в глаза более ранние архитектурные формы, в наши дни невыгодны. Но я утверждаю, что их эффект, каким бы он ни был, совершенно не был рассчитан старым строителем. Он старался сделать свою работу красивой, но никогда не ожидал, что она будет странной. И мы совершенно лишаем себя возможности беспристрастно судить о его замысле, если забываем, что, когда он был построен, он возвышался среди других сооружений, столь же причудливых и красивых, как и он сам; что каждый жилой дом в средние века был богат теми же орнаментами и причудлив с теми же гротесками, которые украшали портики или оживляли горгулий собора; что то, на что мы сейчас смотрим с сомнением и удивлением, а также с восторгом, было тогда естественным продолжением в главном здании города стиля, знакомого каждому глазу во всех его переулках. и улицы; и что архитектор часто имел не больше представления о том, чтобы произвести особенно благочестивое впечатление богатейшим цветом и самой сложной резьбой, чем строитель современного молитвенного дома - побеленными стенами и квадратными окнами.³⁴

§ LIII. Пусть читатель хорошенько зафиксирует этот важный факт в своем сознании, а затем проследит за его важными следствиями. В наши дни мы придаем своего рода святость остроконечной арке и рифленой крыше, потому что, хотя мы обычно выглядываем из квадратных окон и живем под плоскими потолками, мы встречаемся с более красивыми формами в руинах наших аббатств. Но когда строились эти аббатства, стрельчатая арка использовалась для дверей каждой лавки, а также для дверей монастыря, и феодальный барон и флибустьер пировали, как пел монах, под сводчатыми крышами; не потому, что своды считались особенно подходящими для пирушек или псалмов, а потому, что в те времена легче всего было соорудить прочную крышу. Мы разрушили прекрасную архитектуру наших городов; мы заменили ее совершенно лишенной красоты или смысла; и затем мы рассуждаем о странном воздействии на наши умы фрагментов, которые, к счастью, мы оставили в наших церквях, как будто эти церкви всегда были спроектированы так, чтобы выделяться среди всех окружающих их зданий, и готическая архитектура всегда была тем, чем она является сейчас, религиозным языком, подобным монашеской латыни. Большинство читателей знают, если они захотят углубить свои знания, что это было не так; но они не утруждают себя рассуждениями по этому поводу: они вяло поддаются впечатлению, что готика - это сугубо церковный стиль; а иногда даже, что богатство церковного убранства является условием или продолжением римской религии. Несомненно, так стало в наше время: поскольку в нашей новейшей архитектуре нет красоты, а многое в остатках прошлого, и эти остатки принадлежат почти исключительно церкви, Верховная Церковь и романистические партии не замедлили воспользоваться естественными инстинктами, которые были лишены всякой пищи, кроме как из этого источника; и охотно обнародовали теорию, что, поскольку вся хорошая архитектура,

которая сейчас осталась, выражает доктрины Высокой Церкви или романистов, вся хорошая архитектура когда—либо была и должна быть такой, - абсурд, из которого, хотя здесь и там сельский священник может невинно верить в это, но я надеюсь, что здравый смысл нации вскоре мужественно возьмет верх. Не нужно особо углубляться в дух прошлого, чтобы раз и навсегда установить то, что я хотел бы здесь четко и убедительно заявить, что везде, где христианская церковная архитектура была хороша и прелестна, она была просто совершенным развитием обычной архитектуры жилых домов того периода; что когда стрельчатая арка использовалась на улице, она использовалась в церкви; когда круглая арка использовалась на улице, она использовалась в церкви; когда верхушка была установлена над чердачным окном, она была установлена над колокольной; когда плоская крыша использовалась для гостиная, она использовалась как неф. Нет святости ни в круглых арках, ни в остроконечных; ни в башенках, ни в контрфорсах; ни в колоннах, ни в узорах. Церкви были больше большинства других зданий, потому что они должны были вмещать больше людей; они были более украшены, чем большинство других зданий, потому что они были в большей безопасности от насилия и были подходящими объектами для религиозных жертвоприношений; но они никогда не строились в каком-либо отдельном, мистическом и религиозном стиле; они были построены в манере, которая была обычной и знакома всем в то время. Яркие узоры, украшающие фасад Руанского собора, когда-то имели своих собратьев в каждом окне каждого дома на рыночной площади; скульптуры, украшающие портики собора Святого Марка, когда-то были такими же на стенах каждого дворца на Большом канале; и единственная разница между церковью и жилым домом заключалась в том, что в распределении частей всех зданий, предназначенных для богослужений, присутствовал символический смысл, и что в одном случае живопись или скульптура реже имела светскую тематику, чем в другом. Более строгого различия провести невозможно, поскольку светская история постоянно присутствовала в церковной архитектуре, а священная история или аллюзия обычно составляла по меньшей мере половину орнамента жилого дома.

§ ЖИЗНЬ. Этот факт настолько важен и так мало учитывается, что я должен быть прощен за то, что остановился на нем довольно подробно и точно обозначил границы сделанного мной утверждения. Я не имею в виду, что каждый жилой дом средневековых городов был так же богато украшен и изыскан по композиции, как фасады их соборов, но что они представляли собой черты того же рода, часто в некоторых частях столь же красивые; и что церкви не были отделены каким-либо изменением стиля от зданий вокруг них, как сейчас, но были просто более законченными и полными примерами универсального стиля, возвышающимися над запутанными улицами города, как дуб вырастает из дубовой рощи, отличаясь не листвой, а размером и симметрией. Конечно, более причудливые и уменьшенные формы башенок и окон, необходимые для домашней прислуги, более дешевые материалы, часто дерево вместо камня, и фантазия жителей, имевших полную свободу действий в дизайне, привнесли странности, вульгарность и вариации в архитектуру домов, которым препятствовали традиции, богатство и мастерство монахов и масонов; в то время как, с другой стороны, условия возведения сводов, подпорок, арок и башен были обусловлены простыми размерами собора, примеры которых было бы трудно найти в другом месте. Но в этих чертах не было ничего большего, чем приспособление механического мастерства к более широким требованиям; ни в одной из разработанных таким образом форм не было ничего особенно церковного; и жители каждой деревни и города, когда они выделяли средства на украшение своей церкви, желали просто украсить дом Божий так же, как они украшали свой собственный, только немного богаче и с

несколько более серьезным характером в сюжетах резьбы. Даже это последнее различие не всегда отчетливо различимо: всевозможное сквернословие встречается в деталях церковных зданий Севера, и в то время, когда строились лучшие из них, дом каждого человека был своего рода храмом; фигура Мадонны или Христа почти всегда занимала нишу над главной дверью, а истории Ветхого Завета были любопытным образом вставлены в гротеск скоб и фронтонов.

§ LV. И теперь читатель поймет, что вопрос о пригодности церковного убранства в действительности основывается на совершенно иных основаниях, чем те, которые обычно используются в качестве аргументов. Пока наши улицы стеной с бесплодной кирпич, и наши глаза отдыхают постоянно, в повседневной жизни, на объекты донельзя уродливые, или непоследовательными и бессмысленными дизайн, он может быть сомнительным вопрос о том, факультетов глаза и разум которых способен воспринимать красоту, оставшись без пищи в течение всей нашей активной жизни, должно быть вдруг пировали при входе в места поклонения; и цвет, и музыка, и скульптура должно радовать чувства, и перемешать любопытство людей, не привыкших к таким апелляциям, в тот момент, когда они должны сочинить сами на посвящении;—это, говорю, может быть сомнительный вопрос: но это не может быть вопрос в том, что если после того, как ознакомился с красивой формой и цветом, и привыкли видеть в то, что человеческие руки исполнили для нас, даже для самой низкой услуг, свидетельствует о благородных мыслях и завидным мастерством, мы хотим, чтобы это свидетельствует также на все, что построено или трудился по дому молитвы; что отсутствие привычки красота будет мешать, а не помогать преданности; и что мы должны чувствовать его как напрасно ли, в наш собственный дом полон хороших мастерства, мы должны поклоняться Богу в дома обездоленных, как задаться вопросом: Может ли паломник, чей день пути привел его основе Справедливой лесу и пресных вод, должны в вечернее свернуть в сторону на пустыре, чтобы помолиться.

§ LVI. Тогда второй поставленный перед нами вопрос, является ли орнамент собора Святого Марка действительно церковным и христианским, очевидно, решается вместе с первым; ибо, если не только разрешение орнамента вообще, но и его красивое исполнение зависят от того, знакомы ли мы с ним в повседневной жизни, из этого следует, что ни один стиль благородной архитектуры *не может* быть исключительно церковным. Это должно практиковаться в жилище, прежде чем оно будет доведено до совершенства в церкви, и критерием благородного стиля является то, что он должен быть применим к обоим; ибо, если он по своей сути ложный и неблагородный, его можно приспособить к жилому дому, но никогда нельзя приспособить к церкви: и точно так же, как есть много принципов, которые будут нести свет мирового мнения, но не будут нести свет слова Божьего, в то время как все принципы, которые выдержат проверку Священным Писанием, также будут соответствовать практике, так и в архитектуре есть много форм, целесообразность и удобство которых, по-видимому, могут оправдывают или, по крайней мере, делают терпимыми в повседневном использовании, которые все же будут сочтены оскорбительными в тот момент, когда их будут использовать для церковной службы; но нет ни одного годного для церковной службы, которое не могло бы выдержать ежедневного использования. Таким образом, ренессансная манера строительства является удобным стилем для жилых домов, но природное чувство всех религиозных людей заставляет их с болью отворачиваться от нее, когда она используется в церквях; и это породило популярное представление о том, что римский стиль хорош для домов, а готический - для церквей. Это не

так; римский стиль, по сути, низок, и мы можем мириться с ним только до тех пор, пока он дает нам удобные окна и просторные комнаты; в тот момент, когда вопрос удобства отбрасывается в сторону и выраженность или красота стиля пробуются при его использовании в церкви, мы обнаруживаем, что он терпит неудачу. Но поскольку готический и византийский стили подходят для церквей, они не менее подходят и для жилых помещений. Они в высшем смысле подходят и для того, и для другого, и никогда не были доведены до совершенства, за исключением тех случаев, когда их использовали и для того, и для другого.

§ LVII. Но есть одна особенность византийской работы, которая, в зависимости от времени, в которое она использовалась, может рассматриваться как подходящая или неподходящая для явно церковных целей; я имею в виду по существу живописный характер ее оформления. Мы уже видели, какие большие поверхности он оставляет лишенными смелых архитектурных элементов, которые можно сделать интересными только с помощью поверхностного орнамента или скульптуры. В этом отношении византийская работа существенно отличается от чисто готических стилей, которые способны заполнить любое свободное пространство чисто архитектурными элементами и могут быть представлены, если нам заблагорассудится, совершенно независимо от изобразительной помощи. Готическая церковь может произвести впечатление простым чередованием арок, скоплением ниш и переплетением узоров. Но византийская церковь требует выразительности и интересного оформления обширных плоских поверхностей, — украшения, которое становится благородным только тогда, когда становится изобразительным, то есть когда изображаются природные объекты — люди, животные или цветы. И, следовательно, вопрос о том, подходит ли византийский стиль для церковной службы в наши дни, становится частью исследования того, какое влияние на религию оказало или еще может оказать изобразительное искусство, и особенно искусство мозаичиста?

§ LVIII. Чем больше я изучал этот предмет, тем более опасным мне казался догматизм в отношении характера искусства, которое, вероятно, в данный период было наиболее полезным для дела религии. Впервые мне бросается в глаза один важный факт. Я не могу отвечать за опыт других, но я еще никогда не встречал христианина, чье сердце было бы всецело устремлено к грядущему миру и, насколько можно судить по человеческому суждению, совершенного и праведного перед Богом, который вообще заботился бы об искусстве. Я знал нескольких очень благородных христиан, которые горячо любили это, но в них всегда прослеживалась некоторая запутанность мыслей с делами этого мира, заставляющая их впадать в странные огорчения и сомнения и часто приводящая их к тому, что они сами признали бы ошибками в понимании или даже невыполнением долга. Я не говорю, что эти люди, многие из них, не могут быть в своих поступках благороднее тех, чье поведение более последовательно; они могут быть более нежными по тону всех своих чувств и дальновидными душой, и именно по этой причине подвержены большим испытаниям и страхам, чем те, чье более крепкое телосложение и естественно более узкое видение позволяют им с меньшими усилиями протянуть руки Богу и ходить с Ним. Но все же общий факт действительно таков, что я никогда не знал человека, который казался бы совершенно правым и спокойным в вере, который серьезно относился бы к искусству; и когда оно случайно тронuto им, совершенно невозможно заранее сказать, какой класс искусства произведет на таких людей такое впечатление. Очень часто это делается из-за театральной банальности, еще чаще - из-за ложного чувства. Я считаю, что четыре художника, которые оказали и до сих пор оказывают наибольшее влияние на сознание обычного христианина-протестанта, - это Карло Дольчи, Гверчино, Бенджамин Уэст и Джон Мартин. Рафаэль, как бы о нем ни говорили, на самом деле редко привлекал внимание религиозных

людей, не говоря уже о его мастере или ком-либо из по-настоящему великих религиозных людей древности. Но изящная Магдалина Карло Дольчи со слезами на каждой щеке, или Христос Гверчино, или Святой Иоанн, или иллюстрация из Священного Писания Уэста, или черная туча со вспышкой молнии Мартина редко лишены истинного, часто глубокого чувства того времени.

§ ЛИКС. Для этого действительно есть много очевидных причин; главная из них заключается в том, что, поскольку все по-настоящему великие религиозные художники были искренними романистами, нет ни одной их работы, которая не воплощала бы в некоторых своих частях определенно романистические доктрины. Протестантский разум мгновенно поражается этим и оскорбляется ими, так что оказывается неспособным проникнуть глубже в суть произведения или, по крайней мере, лишенным возможности проникать в него глубже, или обнаружить те более глубокие его черты, которые являются не римскими, а христианскими, в вечном смысле и силе христианства. Таким образом, большинство протестантов, впервые войдя в Рай Анджелико, были бы непоправимо оскорблены, обнаружив, что первым человеком, с которым художник пожелал поговорить, был Святой Доминик; и они бы как можно скорее покинули такой рай, не дав себе времени обнаружить, что одетые в черное, белое или серое и какими бы именами в календаре они ни назывались, фигуры, заполнявшие этот рай Анджелико, действительно были более святыми, чистыми и полными любви в каждой черте, чем те, которые когда-либо рисовала человеческая рука до или после. И таким образом протестантизм, безрассудно обратившийся за той небольшой помощью, которая ему требуется от живописи, к людям, которые не воплощали в себе католической доктрины, был вынужден получать ее от тех, кто не верил ни в католицизм, ни в протестантизм, но кто читал Библию в поисках живописного. Таким образом, мы отказываемся относиться с уважением к художникам, которые провели свою жизнь в молитве, но совершенно готовы слушать наставления тех, кто провел ее в разврате. Пожалуй, нет более популярной протестантской картины, чем “Эндорская ведьма” Сальватора, сюжет которой был выбран художником просто потому, что под именами Саула и Колдуньи он мог бы изобразить капитана бандитов и неаполитанскую ведьму.

§ LX. Дело, по-видимому, в том, что сила религиозного чувства способна восполнить все, чего не хватает в самых грубых произведениях искусства, и либо, с одной стороны, очистит грубое до безобидного, либо, с другой стороны, возвысит слабое до впечатляющего. Вероятно, любое искусство как таковое его не удовлетворяет; и усилия, которые оно прилагает, чтобы заполнить пустоту, будут вызваны скорее ассоциацией и случайностью, чем реальными достоинствами представленной ему работы. Сходство с любимым другом, соответствие привычной концепции, свобода от каких-либо странных или оскорбительных особенностей и, прежде всего, интересный выбор эпизода вызовут восхищение картиной, когда в противном случае самые благородные усилия религиозного воображения оказались бы бессильны. Насколько больше, когда к быстрому проявлению эмоций присоединяется детская вера в то, что картина действительно отражает факт! неважно, хорошо или плохо рассказан факт; в тот момент, когда мы верим, что картина правдива, мы мало жалуемся на то, что она плохо нарисована. Давайте на мгновение задумаемся, не способен ли ребенок с его цветной гравюрой, жадно и серьезно спрашивающий, кто из них Иосиф, а кто Вениамин, получить более сильное, даже возвышенное впечатление от грубого символа, который он собственными усилиями придает реальности, чем знаток, любующийся группировкой трех фигур в “Рассказе снов” Рафаэля; и не обладает ли

также, когда человеческий разум настроен на правильный религиозный лад, он не всегда обладает этой детской силой — я говорю намеренно, этой силой — благородной, и ею обладают больше в жизни. молодости, чем в какой—либо период последующей жизни, но всегда, я думаю, в какой-то мере восстанавливается религией - возвышением и реальностью самого грубого символа признанной истины, который ей дан.

§ LXI. Однако со времен эпохи Возрождения истина не признавалась; художник религиозной тематики больше не рассматривается как рассказчик факта, а как изобретатель идеи.³⁵ Мы не критикуем строго манеру, в которой рассказывается правдивая история, но мы становимся суровыми исследователями недостатков вымысла; так что в современном религиозном сознании способность к эмоциям, которая делает суждение неопределенным, сочетается с недоверием, которое делает его суровым; и эта невежественная эмоция, соединенная с невежественным замечанием недостатков, является наихудшим из возможных состояний, в которых можно рассматривать любое искусство, но особенно священное искусство. Ибо, как религиозная вера делает эмоции легкими, так и в целом она упрощает выражение; иными словами, истинно религиозный художник очень часто бывает более грубым, причудливым, простым и более ошибочным в своей манере работы, чем великий нерелигиозный художник. И именно в этом бесхитростном высказывании и простом принятии как со стороны рабочего, так и со стороны зрителя были воспитаны все благородные школы искусства; именно в них они *должны* быть воспитаны до скончания времен. Невозможно подсчитать огромную потерю могущества в наши дни из-за настоящего требования, чтобы искусство было методичным и заученным: ибо до тех пор, пока устройство этого мира остается неизменным, в нем будет больше интеллекта, чем может быть образования; будет много людей, способных только на сенсации и яркие изобретения, у которых никогда не будет времени развивать или шлифовать свои природные способности. И вся неотшлифованная сила при нынешнем состоянии общества утрачена; как в других вещах, так и в искусстве, но в искусстве особенно: более того, в девяти случаях из десяти люди ошибочно принимают полировку за силу. Пока человек не прошел курс обучения в академии и не умеет рисовать в одобренной манере французским мелом, знает ракурс, перспективу и кое-что из анатомии, мы не думаем, что он может быть художником; что еще хуже, мы очень склонны думать, что можем *сделать* его художником, обучив анатомии и тому, как рисовать французским мелом; тогда как настоящий дар в нем совершенно независим от всех подобных достижений: и я верю, что в каждом поместье Европы есть много крестьян и рабочих в каждом городе, обладающих силой воображения. высокий порядок, который, тем не менее, не может быть использован для нашего блага, потому что мы предпочитаем смотреть только на то, что выражено юридическим и научным способом. Я полагаю, что найдется немало деревенских каменщиков, которые, начав вырезать серию отрывков из Священных Писаний или любых других исторических источников, нашли бы в своей голове множество странных и благородных фантазий и изложили бы их, конечно, достаточно грубо, но так, чтобы это стоило того, чтобы мы ими воспользовались. Но мы слишком велики, чтобы позволить ему сделать это или взяться за его неуклюжую работу, когда она будет сделана; и, соответственно, бедного каменщика заставляют обтесывать камни ровно по углам, а мы строим нашу церковь из гладких квадратных камней и считаем себя мудрыми.

§ LXII. Я продолжу эту тему в другом месте; но я упоминаю об этом здесь, чтобы противостоять возражениям тех людей, которые считают мозаики собора Святого Марка и другие того периода совершенно варварскими в качестве изображений религиозной истории. Допустим, что это так; у нас нет по этой причине оснований предполагать, что они были неэффективны в религиозном

обучении. Выше я говорил о всей церкви как о великой Книге общей молитвы; мозаики были ее иллюстрацией, и простые люди того времени изучали историю Священного Писания с их помощью, возможно, более впечатляюще, хотя и гораздо менее полно, чем мы сейчас изучаем чтение Священного Писания. У них не было другой Библии, и — протестанты недостаточно часто задумываются над этим — *у них могло* быть другой. Мы находим несколько затруднительным снабжать наших бедняков печатными Библиями; подумайте, в чем, должно быть, заключалась трудность, когда они могли быть представлены только в рукописи. Стены церкви неизбежно становились Библией бедняка, и картинку на стенах было легче прочесть, чем главу. Исходя из этой точки зрения и рассматривая их просто как библейские изображения великой нации в период ее молодости, я, наконец, приглашаю читателя изучить связь и сюжеты этих мозаик; но пока я должен отвергнуть идею о том, что их исполнение в каком-либо смысле варварское. Я слишком уступил современным предрассудкам, позволив оценить их как просто детские попытки нарисовать цветной портрет: в них есть персонажи очень благородного рода; и они ни в коей мере не лишены остатков науки поздней Римской империи. Характер черт почти всегда изящен, выражение лица строгое, спокойное и очень торжественное, позы и драпировки всегда величественны как у отдельных фигур, так и у тех групп, которые не находятся в бурном действии;³⁶ в то время как яркую окраску и пренебрежение светотенью нельзя рассматривать как недостатки, поскольку это единственное средство, с помощью которого фигуры можно было бы сделать четко различимыми на расстоянии и в темноте сводов. Я настолько далек от того, чтобы считать их варварскими, что считаю, что из всех произведений религиозного искусства, какими бы они ни были, эти и подобные им, были наиболее эффективными. Они стоят ровно посередине между низкопробным изготовлением деревянных и восковых изображений, которые являются опорой романистического идолопоклонства во всем мире, и великим искусством, которое уводит ум от религиозной темы к самому искусству. В отношении ни к одной из этих областей человеческого мастерства нет и не может быть никаких вопросов. Изготовление кукол, каким бы влиятельным оно ни было для европейского романистического сознания, определенно не заслуживает рассмотрения как одно из изящных искусств. Для романиста буквально ничего не значит, на что похож образ, которому он поклоняется. Возьмите самую мерзкую куклу, которую скрутили в дешевой лавке игрушек, доверьте ее на попечение большой семьи детей, пусть они будут бить ее по дому, пока она не превратится в бесформенную глыбу, затем оденьте ее в атласное платье и объявите, что она упала с небес, и она удовлетворительно ответит всем целям романистов. Идолопоклонство,³⁷ это нельзя повторять слишком часто, не способствует развитию изящных искусств. Но, с другой стороны, высшие отрасли изящных искусств не поощряют ни идолопоклонства, ни религии. Ни одной картине Леонардо или Рафаэля, ни одной статуе Микеланджело никогда не поклонялись, разве что случайно. Небрежно рассматриваемые невежественными людьми, они привлекают меньше внимания, чем работы простолюдинов. Тщательно изученные умными людьми, они мгновенно отвлекают внимание от своего предмета к своему искусству, так что восхищение заменяет преданность. Я не говорю, что Мадонна ди Сан Систо, Мадонна дель Карделлино и подобные им другие не оказали значительного религиозного влияния на определенные умы, но я говорю, что на массу людей Европы они не оказали никакого влияния; в то время как на гораздо большее количество самых знаменитых статуй и картин никогда не смотрят с какими-либо иными чувствами, кроме восхищения человеческой красотой или благоговения перед человеческим мастерством. Эффективное религиозное искусство, таким образом, всегда находилось и, я полагаю, всегда должно находиться между двумя крайностями — варварским созданием идолов, с одной стороны, и великолепным мастерством - с другой. Частично она

заклучается в росписи молитвенников и таких книжных иллюстрациях, которые со времени изобретения книгопечатания заняли ее место; частично в росписи по стеклу; частично в грубой скульптуре снаружи зданий; частично в мозаиках; и частично во фресках и темперных рисунках, которые в четырнадцатом веке образовали связующее звено между этим могущественным, поскольку несовершенным, религиозным искусством и бессильным совершенством, пришедшим ему на смену.

§ LXIII. Но из всех этих ветвей наиболее важными являются инкрустации и мозаики двенадцатого и тринадцатого веков, представленные в центральной манере этими мозаиками собора Святого Марка. Роспись молитвенника из-за своей миниатюрности не могла производить такого же возвышенного впечатления и часто сводилась к простому украшению страницы. Современная книжная иллюстрация была настолько неумелой, что едва ли заслуживает названия.

Скульптура, хотя в некоторых положениях она приобретает большое значение, всегда имеет тенденцию теряться в архитектурном эффекте; и, вероятно, простые люди редко расшифровывали все ее части, тем более традиции, запечатленные в пурпурном горении расписного окна. Наконец, темперные картины и фрески часто были ограниченного размера или неяркого цвета. Но великолепные мозаики двенадцатого и тринадцатого веков придавали стенам и крышам церквей неизбежный блеск; их нельзя было игнорировать или от них нельзя было убежать; их размер придавал им величественность, расстояние - таинственность, цвет - привлекательность. Они не превратились в беспорядочные или неполноценные украшения; также они не были украшены какими-либо свидетельствами мастерства или науки, которые могли бы отвлечь внимание от их предметов. Они были перед глазами преданного в каждый промежуток его богослужения; обширные тени сцен, воплощения которых он ожидал, или духов, присутствие которых он призывал. И человек, должно быть, мало способен воспринять религиозное впечатление любого рода, который по сей день не испытывает некоторого чувства благоговения, когда он смотрит на бледные лица и ужасные формы, которые украшают темные крыши баптистериев Пармы и Флоренции, или остается совершенно не тронутым величием колоссальных изображений апостолов и Того, Кто послал апостолов, которые смотрят вниз с темнеющего золота куполов Венеции и Пизы.

§ LXIV. В следующей части этой работы я попытаюсь выяснить, какова вероятность того, что мы сможем использовать этот вид искусства в современных церквях; но сейчас нам остается проследить за связью предметов, представленных в соборе Святого Марка, чтобы выполнить нашу непосредственную задачу и сформировать адекватное представление об чувствах его строителей и о том, как оно используется теми, для кого оно было построено.

Теперь есть одно обстоятельство, на которое я должен с самого начала обратить особое внимание читателя, как на существенное различие между древностью и современностью. Теперь наши глаза привыкли к письменности и устали от нее; и если на здании нанесена надпись, если только она не крупная и четкая, десять к одному, что мы когда-нибудь потрудимся ее расшифровать. Но старый архитектор был уверен в читателях. Он знал, что каждый был бы рад расшифровать все, что он написал; что они радовались бы обладанию сводчатыми листами его каменной рукописи; и что чем больше он им даст, тем благодарнее будут люди. Поэтому, входя в собор Святого Марка, мы должны приложить некоторые усилия, чтобы прочитать все, что на нем написано, иначе мы не проникнемся чувствами ни строителя, ни его времени.

§ LXV. К двум сторонам церкви пристроен большой атриум или портик - пространство, которое было специально отведено для некрещеных и новообращенных. Считалось правильным, что перед крещением этих людей следует подвести к размышлению о великих фактах ветхозаветной истории; истории Грехопадения человека и жизни Патриархов вплоть до периода заключения Завета Моисеем: порядок сюжетов в этой серии почти такой же, как во многих северных церквях, но значительно завершается Падением Манны, чтобы указать оглашенному на недостаточность Моисеева завета для спасения — “Наши отцы ели манну в пустыне и умерли”, — и обратить его мысли к Священному писанию. истинный Хлеб, прообразом которого была эта манна.

§ LXVI. Затем, когда после крещения ему разрешили войти в церковь, оглянувшись, он увидел над ее главным входом мозаичное изображение Христа на троне с Богородицей по одну сторону и Святым Марком по другую в позах поклонения. Христос изображен держащим на коленях раскрытую книгу, на которой написано: “Я есмь дверь; через Меня кто войдет, тот спасется”. На красной мраморной лепнине, окружающей мозаику, написано: “Я есмь врата жизни; Пусть те, кто принадлежит мне, войдут через меня”. Вверху, на красной мраморной планке, образующей карниз западной части церкви, написано применительно к фигуре Христа внизу: “Кем он был, и от кого он пришел, и какой ценой он искупил тебя, и почему он создал тебя и дал тебе все, подумай сам”.

Теперь обратите внимание, это должен был видеть и читать не только оглашенный, когда он впервые входил в церковь; предполагалось, что каждый, кто когда-либо входил, должен был оглядываться назад и читать это написанное; таким образом, их ежедневный вход в церковь стал ежедневным напоминанием об их первом входе в духовную Церковь; и мы обнаружим, что остальная часть книги, которая была открыта для них на ее стенах, постоянно побуждала их таким же образом рассматривать видимый храм как прообраз невидимой Церкви Божьей во всех ее частях.

§ LXVII. Следовательно, мозаика первого купола, которая находится над головой зрителя, как только он входит через большую дверь (эта дверь является прообразом крещения), представляет излияние Святого Духа как первое следствие и печать входа в Церковь Божью. В центре купола изображен Голубь, восседающий на троне в греческой манере, подобно Агнцу, восседающему на троне, когда необходимо подчеркнуть Божественность Второго и Третьего Лиц вместе с их особыми обязанностями. Из центрального символа Святого Духа двенадцать огненных потоков нисходят на головы двенадцати апостолов, которые изображены стоящими вокруг купола; а под ними, между окнами, пробитыми в его стенах, группами по две фигуры для каждого отдельного народа представлены различные нации, которые слышали, как апостолы говорили в день Пятидесятницы, каждый на своем языке. Наконец, на сводах, под четырьмя углами, поддерживающими купол, изображены четыре ангела, каждый из которых держит в руке табличку на конце жезла: на каждой из табличек трех первых ангелов начертано слово “Святой”; на табличке четвертого написано “Господь”; и поскольку начало гимна таким образом вложено в уста четырех ангелов, его слова продолжают по краю купола, объединяя хвалу Богу за дар Духа с приветствием искупленной душе, принятой в Его Церковь:

“Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф!

Небо и Земля полны Славы Твоей.

Осанна в Вышних:

Благословен грядущий во имя Господне”.

И обратите внимание в этом письме, что новообращенный должен рассматривать излияние Святого Духа прежде всего как работу *освящения*. Это *святость* Бога, проявленная в даровании Своего Духа для освящения тех, кто стал Его детьми, которую четыре ангела прославляют в своей непрестанной хвале; и именно из-за этой святости говорят, что небо и земля полны Его славы.

§ LXVIII. После того, как ангелы воздали Богу хвалу за спасение вновь пришедшей души, было сочтено наиболее подходящим, чтобы верующий поразмыслил в максимально возможных формах о прошлых свидетельствах и будущих надеждах христианства, которые сводятся к трем фактам, без уверенности в которых тщетна всякая вера, а именно: что Христос умер, что Он воскрес и что Он вознесся на небеса, чтобы приготовить там место для Своих избранных. На своде между первым и вторым куполами изображены распятие и воскресение Христа с обычным рядом промежуточных сцен — измена Иуды, суд Пилата, терновый венец, сошествие в Ад, посещение женщинами гробницы и явление Марии Магдалине. Сам второй купол, который является центральным и главным в церкви, полностью занят темой Вознесения Господня. В высшей точке этого Христос изображен восходящим в голубое небо, несомым четырьмя ангелами и восседающим на троне на радуге, что является прообразом примирения. Под ним на Елеонской горе изображены двенадцать апостолов с Мадонной, а посреди них - два человека в белых одеждах, появившиеся в момент Вознесения, над которыми, по их словам, начертаны слова: “Мужи Галилейские, почему вы стоите и смотрите на небо? Этот Христос, Сын Божий, каким Он взят у вас, таким и придет, арбитр земли, которому доверено вершить суд и справедливость”.

§ LXIX. Под кругом апостолов, между окнами купола, изображены христианские добродетели, последовательные за распятием плоти и духовным вознесением вместе со Христом. Под ними, на сводах, поддерживающих углы купола, помещены четыре Евангелиста, поскольку на их свидетельствах зиждется наша уверенность в факте вознесения; и, наконец, под их ногами, как символы сладости и полноты Евангелия, которое они возвещали, представлены четыре Райские реки: Пизон, Гихон, Тигр и Евфрат.

§ LXX. Третий купол, который находится над алтарем, представляет свидетельство Ветхого Завета о Христе; он изображен восседающим на троне в центре храма в окружении патриархов и пророков. Но люди мало видели этот купол;³⁸ предполагалось, что их созерцание будет сосредоточено главным образом на центре церкви, и, таким образом, ум молящегося был сразу сосредоточен на главной основе и надежде христианства — “Христос воскрес” и “Христос придет”. Если бы у него было время осмотреть второстепенные боковые приделы и купола, он мог бы найти в них целую серию новозаветной истории, события Жизни Христа и апостольские чудеса в их порядке и, наконец, декорации Книги Откровение;³⁹ но если бы он только вошел, как это часто делают простые люди до сих пор, улучив несколько минут перед началом дневных трудов, чтобы вознести возгласную молитву, и прошел от главного входа до алтарной перегородки, то все великолепие сверкающего нефа и пестрый купол, если и тронул его сердце, как это часто бывало, в странном контрасте с его тростниковой хижинкой на мелководье лагуны, то лишь для того, чтобы провозгласить две великие вести — “Христос воскрес” и “Христос

придет”. Ежедневно, когда белые купола поднимались, как венки из морской пены на рассвете, в то время как темная колокольня и хмурый дворец все еще были скрыты в ночи, они поднимались с пасхальным Торжествующим возгласом: “Христос воскрес”; и ежедневно, когда они смотрели вниз на суматоху народа, усиливающуюся и бурлящую на широкой площади, которая открывалась от их ног до моря, они произносили над ними предостерегающую фразу: “Христос придет”.

§ LXXXI. И эта мысль, несомненно, может побудить читателя взглянуть с некоторой переменной настроением на великолепное здание и дикую кладку этого святилища Святого Марка. Теперь он понимает, что в сердцах древних венецианцев это было нечто большее, чем место поклонения. Это был одновременно и прообраз ИскуПЛенной Церкви Божьей, и свиток с записанным словом Божьим. Она должна была стать для них одновременно образом Невесты, великолепной внутри, в ее одежде из кованого золота; и настоящей Таблицей Закона и Свидетельства, написанной внутри и снаружи. И независимо от того, почитается ли он как Церковь или как Библия, разве не подобало, чтобы при украшении его не жалели ни золота, ни хрусталя; чтобы, как символ Невесты, стена его была построена из яшмы,⁴⁰ а основание ее украшено всевозможными драгоценными камнями; и чтобы, как канал Мира, это торжествующее изречение Псалмопевца было истинным по отношению к нему— “Я возрадовался свидетельствам Твоим, как и всякому богатству”? И разве мы не должны с изменившимся настроением взглянуть на протяженную перспективу площади Святого Марка в направлении семикратных ворот и сияющих куполов его храма, когда узнаем, с какой торжественной целью его древки были подняты над мостовой многолюдной площади? Люди собирались там со всех стран земли для торговли или ради удовольствия; но над толпой, вечно колышущейся взад и вперед в неугомонности алчности или жажды наслаждений, постоянно виднелась слава храма, свидетельствующая им, независимо от того, хотели они слышать или нет, что есть одно сокровище, которое купцы могут купить бесплатно, и одно наслаждение, большее, чем все остальные, - словом и уставами Божьими. Не из расточительности богатства, не из тщетного служения желаниям глаз или житейской гордости были высечены эти мраморные глыбы в прозрачную силу, а эти арки выкрашены в цвета радужной оболочки. На них красками написано послание, которое когда-то было написано кровью; и эхо в их сводах отдается звуком, который однажды наполнит небесный свод— “Он вернется, чтобы вершить суд и правосудие”. Сила Венеции была дана ей до тех пор, пока она помнила это: ее гибель настигла ее, когда она забыла об этом; и она настигла ее безвозвратно, потому что она забыла об этом без оправдания. Никогда еще у сити не было более великолепной Библии. У народов Севера грубая и призрачная скульптура наполняла их храмы запутанными и едва разборчивыми образами; но для нее мастерство и сокровища Востока позолотили каждую букву и осветили каждую страницу, пока Книжный Храм не засиял издалека, как звезда Волхвов. В других городах собрания людей часто проходили в местах, удаленных от религиозных объединений, подверженных насилию и переменам; и на траве опасного вала и в пыли беспокойной улицы совершались поступки и принимались советы, которые, если мы не можем оправдать, мы можем иногда простить. Но грехи Венеции, будь то в ее дворце или на ее площади, совершались с Библией в ее правой руке. Стены, на которых были написаны ее показания, были отделены всего несколькими дюймами мрамора от тех, которые охраняли секреты ее советов или заключали в тюрьму жертв ее политики. И когда в свои последние часы она отбросила всякий стыд и всякую сдержанность, и огромная площадь города наполнилась безумием всей земли, да будет известно, насколько ее грех был больше, потому что это было совершено перед лицом Дома Божьего, горящего буквами Его Закона.

Шарлатан и маскер расхохотались и пошли своей дорогой; и за ними последовало молчание, вполне объяснимое; ибо среди всех них, век за веком нарастающего тщеславия и гноящейся вины, белый купол собора Святого Марка шептал в мертвое ухо Венеции: “Знай, что за все это Бог предаст тебя суду”.

19 Деяния, xiii. 13; xv. 38, 39.

20 Читатель, желающий разобраться в этом, может обратиться к Галличчиолли, “Венецианская память” (Венеция, 1795), том ii, стр. 332, и к цитируемым им источникам.

21 Венеция, 1761, том i, стр. 126.

22 Площадь Святого Марка, “частично покрытая дерном и засаженная несколькими деревьями; из-за своего приятного вида она называется Бролло или Броглио, то есть Садам”. Через него проходил канал, над которым построен мост Мальпасси, Галличчиолли, lib. i. cap. viii.

23 Мои основания для этого заявления приведены ниже, в главе о герцогском дворце.

24 В Хрониках: “Капелла Святого Марка”.

25 “Богу Господу, славной Деве Благовещенной и Покровителю Святому Марку”. — В, с. 14. Нет необходимости беспокоить читателя по поводу приведенных выше утверждений различными авторитетами: я консультировался с лучшими. Предыдущая надпись, некогда существовавшая на самой церкви:

“Anno milleno transacto bisque trigeno

Desuper undecimo fuit facta primo,”

его больше не видно, и Корнер с большой долей вероятности предполагает, что он погиб “в куальче-ристауро”.

26 Подпись: Бартоломеус Боцца, 1634, 1647, 1656 и др.

27 Guida di Venezia, p. 6.

28 Простое тепло собора Святого Марка зимой, которое намного больше, чем в двух других названных церквях, однако, следует принимать во внимание как одну из наиболее эффективных причин того, что в то время его посещали чаще.

29 Я уже говорил выше, что большее число верующих входило через “арабский” притвор; притвор, то есть с северной стороны церкви, примечательный своим богатым арабским архивольтом, через который сразу же открывается доступ к северному трансепту. Причина в том, что в этом трансепте находится часовня Мадонны, которая привлекает венецианцев больше, чем вся остальная церковь. Старые строители подчиняли свои изображения Богородицы изображениям Христа; но современный романизм отошел от них, и самыми

блестящими частями всей церкви являются две ниши за этим боковым алтарем, покрытые серебряными сердечками, посвященными Богородице.

30 Смотрите “Строитель” за октябрь 1851 года.

31 “Quivi presso si vedi una colonna di tanta bellezza e finezza che e riputato *piutosto gioia che pietra*.”—*Sansovino*, of the verd-antique pillar in San Jacomo dell’ Orio. Замечательный фрагмент естественной истории и моральной философии, связанный с этим предметом, будет найден во второй главе нашего третьего тома, цитируемый по работе флорентийского архитектора пятнадцатого века.

32 Дело в том, что нет двух мозаик в бокале совершенно одинакового оттенка, все зеленые оттенки чередуются с синими, синие разной глубины, красные разной прозрачности, так что эффект от каждой цветовой массы полон разнообразия, подобно пестрому цвету кусочка фрукта.

33 Также некоторая иллюстрация к тому, что было сказано в § XXXIII. приведенные выше сведения о ценности древков Святого Марка как крупных драгоценных камней приведены в [Приложении 9](#) “Древки Святого Марка”.

34 Подробнее об этой теме читайте в томе III. [Глава IV](#).

35 Я не имею в виду, что современные христиане меньше верят в *факты*, чем древние христиане, но они не верят в представление фактов как истинных. Мы смотрим на картину как на концепцию того или иного художника; старшие христиане смотрели на нее как на описание тем или иным художником того, что произошло на самом деле. А в греческой церкви вся живопись и по сей день является строго частью традиции. See M. Dideron’s admirably written introduction to his *Iconographie Chrétienne*, p. 7:—“Un de mes compagnons s’étonnait de retrouver à la Panagia de St. Luc, le saint Jean Chrysostome qu’il avait dessiné dans le baptistère de St. Marc, à Venise. Le costume des personnages est partout et en tout temps le même, non-seulement pour la forme, mais pour la couleur, mais pour le dessin, mais jusque pour le nombre et l’épaisseur des plis.”

36 Все эффекты византийского искусства для изображения насильственных действий неадекватны, большинство из них смехотворны, даже когда скульптурное искусство в других отношениях далеко продвинулось вперед. Раннеготические скульпторы, с другой стороны, терпели неудачу во всех аспектах утонченности, но почти никогда в выражении действия. Это различие, конечно, является одним из необходимых следствий различия во всех отношениях между спокойствием восточного и активностью западного ума, которое мы должны полностью проследить в исследовании природы готики.

37 [Приложение 10](#), “Истинное значение слова ”Идолопоклонство“”.

38 Это также более низкого качества изготовления и, возможно, более позднее, чем остальные. Смотрите Лорда Линдси, том i, стр. 124, примечание.

39 Старые мозаики из “Откровения” исчезли и были заменены жалкими работами семнадцатого века.

40 Откр. xxi. 18.

ГЛАВА V.

ВИЗАНТИЙСКИЕ ДВОРЦЫ.

§ I. Описание архитектуры собора Святого Марка, приведенное в предыдущей главе, я надеюсь, в достаточной степени познакомило читателя с духом византийского стиля, но он, вероятно, пока не имеет четкого представления о его общих формах. Также было бы небезопасно определить их после изучения только собора Святого Марка, построенного по различным моделям и в разные периоды. Но если мы пройдемся по городу в поисках зданий, которые напоминают собор Святого Марка — во-первых, по наиболее важной особенности инкрустации; во-вторых, по характеру лепнины, — мы обнаружим значительное количество, на самом деле не очень привлекательных с первого взгляда, но полностью согласующихся как друг с другом, так и с самыми ранними частями собора Святого Марка во всех важных деталях; и поэтому их следует рассматривать с глубоким интересом, поскольку это действительно остатки древнего города Венеции, совершенно отличающиеся по внешнему виду от того, что существует сейчас. Из этих останков мы можем с уверенностью сделать общие выводы, касающиеся форм византийской архитектуры, существовавших в Восточной Италии в одиннадцатом, двенадцатом и тринадцатом веках.

§ II. Они совпадают в другом отношении, а также по стилю. Все они представляют собой либо руины, либо фрагменты, замаскированные реставрацией. Ни одно из них не пострадало или не претерпело изменений; и невозможность найти хотя бы угол или отдельный этаж в идеальном состоянии является доказательством, едва ли менее убедительным, чем метод их архитектуры, того, что они действительно были возведены на самых ранних этапах венецианского могущества. Простые фрагменты, разбросанные по узким улочкам и узнаваемые по единственной капительнице или сегменту арки, я перечислять не буду: но из важных останков шесть находятся в непосредственной близости от Риальто, один в Рио-ди-Ка'Фоскари, и один заметно расположен напротив большого дворца эпохи Возрождения, известного как Вендрамин Калерги, один из немногих дворцов, все еще заселенных⁴¹ и ухоженных; и примечателен, кроме того, наличием рядом с ним сада, богатого вечнозелеными растениями и украшенного позолоченными панелями. перила и белые статуи, отбрасывающие длинные потоки снежного отражения в глубокую воду. Вид на канал за ним завершается церковью Святого Иеремии, еще одним, но менее привлекательным произведением эпохи Возрождения; массив голой кирпичной кладки с тусклым свинцовым куполом наверху, как в нашей Национальной галерее. Так что перед зрителем сразу предстает самое богатое и скупое из произведений поздней архитектуры Венеции: самое богатое, пусть он заметит, предмет частной роскоши; самое бедное - то, что было дано Богу. Затем, посмотрев налево, он увидит фрагмент работы более ранних эпох, свидетельствующий против обеих, не меньше своим полным запустением, чем благородством следов, которые все еще остались от нее.

§ III. Это ужасные руины; все, что есть почтенного или печального в их развалинах, замаскировано попытками использовать это в самых низменных целях. Он был сложен из аркад, опирающихся на мраморные шахты, и стен из кирпича, облицованных мрамором; но покрывающие его камни были сорваны с него, как саван с трупа; и его стены, расколотые на

тысячи пропастей, снова и снова заполняются свежей кирпичной кладкой, а швы и впадины забиты глиной и побелкой, которые сочатся и стекают по мрамору, который сам превратился в пыльную труху от морозов столетий. Мягкая трава и бледная листва пустили корни в дырах, но им не позволено расти своим собственным диким и щадящим способом, ибо это место в некотором роде обитаемо; прогнившие перегородки прибиты поперек его коридоров, а в западном крыле устроены убогие комнаты; и тут и там сорняки лениво вырываются, оставляя свои изможденные волокна снова пробиваться в нездоровую поросль, когда их потревожит следующая весна: и таким образом, в борьбе между смертью и жизнью неприглядная куча гноится до упаду.

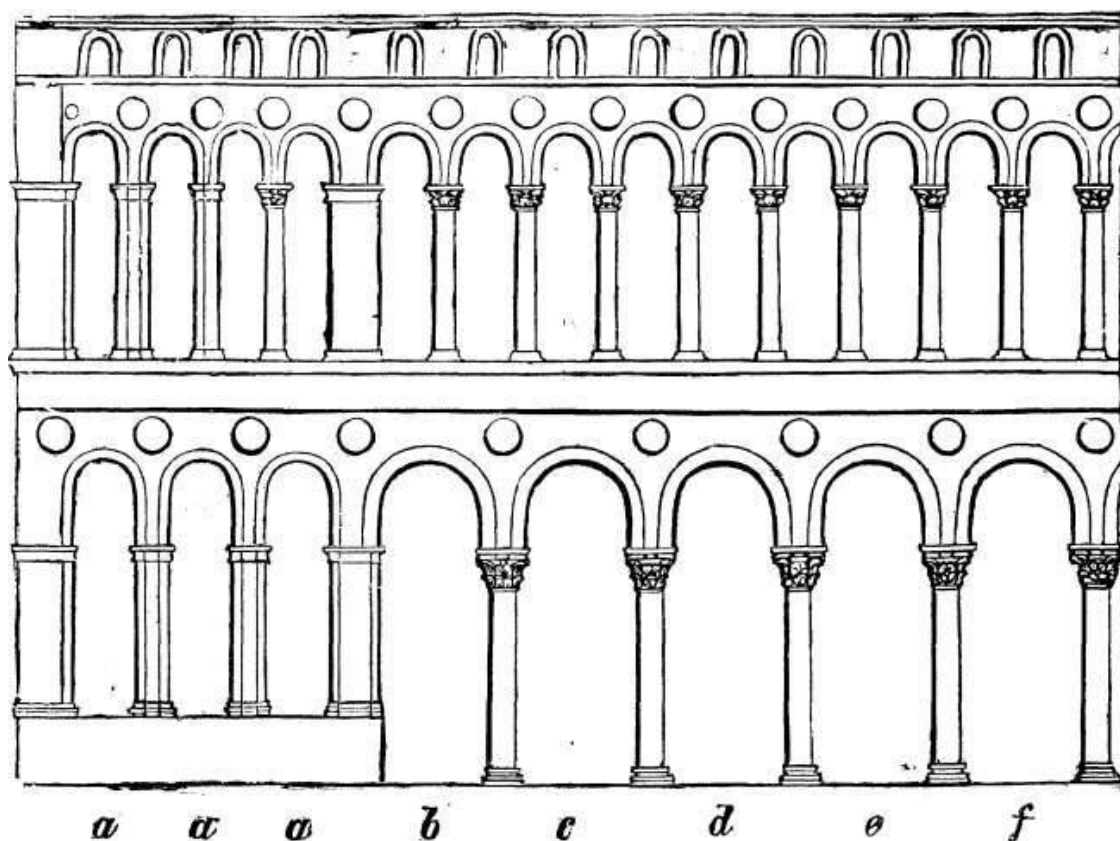
О его истории мало что известно, и это немного бесполезно. То, что когда-то оно принадлежало герцогам Феррарским и было куплено у них в шестнадцатом веке, чтобы стать общим хранилищем товаров турецких купцов, откуда оно теперь широко известно как Фондако, или Фонтико де Турки, - факты столь же важные для антиквара, как и то, что в 1852 году муниципалитет Венеции разрешил использовать нижний этаж здания для "хранилища табака". Ни об этом, ни о каких-либо других остатках того периода мы не можем знать ничего, кроме того, что расскажут нам их собственные камни.

§ IV. В [Приложении 11](#), написанном главным образом для удобства путешественников, читатель найдет описание ситуации и нынешнего состояния остальных семи византийских дворцов. Здесь я приведу лишь общий обзор наиболее интересных моментов в их архитектуре.

Все они сходятся в том, что имеют круглую арку и инкрустированы мрамором, но есть только шесть, в которых каким-либо образом прослеживается первоначальное расположение частей; а именно, те, которые указаны в Приложении как Фондако де Турки, Каса Лоредан, Касо Фарсетти, дом Рио-Фоскари, дом с террасами и дом Мадоннетты:[42](#) и эти шесть далее сходятся в том, что имеют непрерывные аркады по всему фасаду от одного угла до другого, и в том, что их аркады разделены в каждом случае на центр и крылья; оба за счет большего размера самых средних арок и чередования стволов в центре с пилястрами или с небольшими стволами по бокам.

§ V. Насколько можно проследить их структуру, они сходятся также в том, что имеют высокие и немногочисленные арки на нижних этажах и более короткие и многочисленные арки наверху: но, к большому сожалению, случается так, что только в двух случаях, когда остаются вторые этажи, модернизируются первые этажи, а в других, где остаются морские этажи, модернизируются вторые этажи; так что у нас никогда не бывает более двух ярусов византийских арок, расположенных один над другим. Этого, однако, вполне достаточно, чтобы показать первый главный момент, на котором я хочу настаивать, а именно тонкость чувства пропорций у греческих архитекторов; и я надеюсь, что даже обычный читатель не позволит себе испугаться вида нескольких измерений, ибо, если он только потрудится немного, чтобы сравнить их, он, я почти уверен, найдет результат не лишенным интереса.

Рис. IV.



§ VI. Первоначально я намеревался придать фасады всем этим дворцам, но у меня не было времени приготовить плиты, требующие такого большого труда и заботы. Поэтому я должен объяснить положение их частей самым простым способом, который в моих силах.

Фондако-де-Турки имеет шестнадцать арок в своей морской истории и двадцать шесть над ними в своем первом этаже, все они основаны на великолепном фундаменте, сложенном из блоков красного мрамора, некоторые из них семи футов в длину и полутора в толщину и подняты на высоту около пяти футов над отметкой прилива. На этом уровне высота одной половины здания, от его фланга до центральных колонн аркад, в общих чертах приведена на [рисунке IV.](#), на предыдущей странице. Он нарисован только для того, чтобы показать расположение частей, поскольку скульптуры, обозначенные кругами и вертикальными продолговатыми линиями между арками, слишком изящны, чтобы их можно было показать на эскизе, в три раза превышающем этот. Когда-то здание было увенчано арабским парапетом, но несколько лет назад его снесли, и я не знаю достоверного изображения его деталей. Большая часть скульптур между арками, обозначенных на гравюре на дереве только пустыми кругами, также упала или была удалена, но на двух флангах осталось достаточно, чтобы оправдать приведенное на схеме их первоначальное расположение.

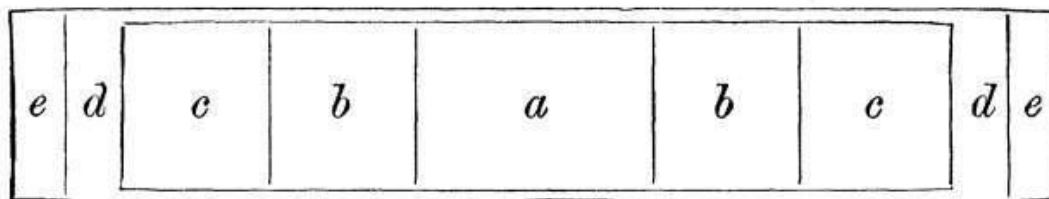
А теперь обратите внимание на размеры. Небольшие арки крыльев на первом этаже, *a, a, a*, измеряются по ширине от *b*

	Фут.	Дюйм.
от вала до вала	4	5
интервала <i>b</i>	7	6½

интервала с	7	11
интервалов <i>d, e, fi</i> с.	8	1

Разница между шириной арок *b* и *c* обусловлена небольшим углублением карниза слева по сравнению с большими капителями; но эта внезапная разница в полфута между двумя крайними арками в центре оскорбила глаз строителя, поэтому он уменьшил следующую арку, *без необходимости*, на два дюйма, и таким образом добился постепенного увеличения ширины боковых сторон с восьми футов до четырех с половиной, последовательно увеличивая ступени. Конечно, эффект не может быть показан на диаграмме, так как первое различие меньше толщины ее линий. На верхнем этаже все капители почти одинаковой высоты, и не было никаких причин для различия между крайними арками. Его двадцать шесть арок расположены, по четыре маленьких над каждой боковой тройкой нижней аркады и восемнадцать больших над центральными десятью; таким образом, стержни располагаются во всевозможных относительных положениях и совершенно сбивают с толку глаз при любой попытке сосчитать их; но сквозь их кажущуюся путаницу прослеживается изысканная симметрия; ибо можно видеть, что четыре арки на каждом фланге расположены двумя группами, из которых одна имеет большую единственную колонну в центре, а другая - пилястру и две небольшие колонны. То, как большая шахта используется как эхо колонн в центральной аркаде, как бы вписывая их в систему пилястр, — подобно тому, как великий художник, переходя от одного тона цвета к другому, повторяет на небольшом пространстве то, что он оставил, — в высшей степени характерно для византийской тщательности в композиции. Есть и другие свидетельства этого в расположении заглавных букв, на которые мы обратим внимание ниже, в седьмой главе. Боковые арки этой верхней аркады имеют ширину 3 фута 2 дюйма, а центральные - 3 фута 11 дюймов, так что в целом арки в здании имеют шесть величин.

§ VII. Далее давайте рассмотрим Дом Лоредан. Способ расположения его колонн в точности такой же, как у Фондако де Турки, так что я просто обозначу их вертикальными линиями, чтобы иметь возможность обозначить буквами интервалы между ними. Он имеет пять арок в центре нижнего этажа и по две в каждом из его крыльев.



	Футов	дюйма.
Самый средний интервал, <i>a</i> , из пяти центральных, равен	6	1
По два с каждой стороны, <i>b, b</i>	5	2
Два крайних, <i>c, c</i>	4	9
Внутренних арок крыльев, <i>d, d</i>	4	4
Внешних арок крыльев, <i>e, e</i>	4	6

Градация этих измерений видна с первого взгляда; здесь самый смелый шаг сделан ближе к центру, в то время как в Fondaco он находится дальше всего от центра. Первая потеря здесь составляет одиннадцать дюймов, вторая - пять, третья - пять, а затем наблюдается едва заметное увеличение на два дюйма крайних арок, как будто противоречащее принципу уменьшения и останавливающее падение здания за счет сильного сопротивления на его флангах.

Я не смог точно определить размеры верхнего этажа, поскольку дворец был закрыт все время, пока я был в Венеции; но у него семь центральных арок над пятью нижними и три по бокам над двумя нижними, причем группы разделены двойными шахтами.

§ VIII. Опять же, в доме Фарсетти нижний этаж имеет центр из пяти арок и два крыла. Таким образом, обращаясь к последней цифре, которая также подходит для этого дворца, отметим, что меры интервалов следующие:

	Фут.	Дюйм.
<i>a</i>	8	0
<i>b</i>	5	10
<i>c</i>	5	4
<i>d</i> и <i>e</i>	5	3

Однако возможно, что интервал *c* и арки крыла могли быть одинаковыми; поскольку одна из арок крыла имеет размеры 5 футов 4 дюйма. Таким образом, мы имеем более простую пропорцию, чем любая из тех, с которыми мы до сих пор сталкивались; происходит только две потери, первая составляет 2 фута 2 дюйма, вторая - 6 дюймов.

Верхний этаж имеет центральную группу из семи арок, ширина которых составляет 4 фута 1 дюйм.

	Футов	дюйма.
Следующая арка с каждой стороны	3	5
Три арки каждого крыла	3	6

Здесь мы снова сталкиваемся с любопытнейшим примером тонкости зрения, которое не удовлетворялось без третьего измерения, но *могло* быть удовлетворено разницей в дюйм на три с половиной фута.

§ IX. В доме с террасой модернизирован первый этаж, но первый этаж состоит из центра с пятью арками и двух крыльев следующих размеров:

	Футов	дюйма
Три самые средние арки центральной группы	4	0
Самая внешняя арка центральной группы	4	6
Самая внутренняя арка крыла	4	10

Здесь наибольший шаг сделан к центру; но увеличение, что необычно, происходит наружу, и прирост составляет последовательно шесть, четыре и два дюйма.

Я не смог получить размеры второго этажа, на котором сохранилась только центральная группа; но две крайние арки заметно больше остальных, таким образом, начиная с пропорции, соответствующей той, что находится ниже, боковые части которой были разрушены в результате реставрации.

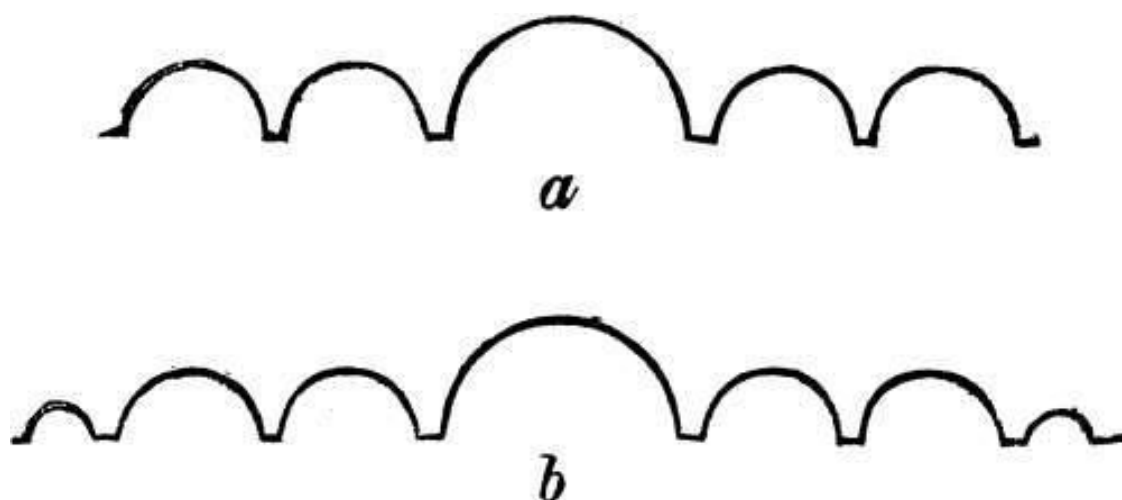
§ X. Наконец, в доме Рио-Фоскари центральная арка является главной особенностью, а четыре боковых арки образуют одно великолепное крыло; размеры от центра к бокам:

	Футов	В
Центральной арке	9	9
Второй "	3	8
Третий "	3	10
Четвертый "	3	10
Пятый "	3	8

Разница в два дюйма на почти три фута в двух самых средних арках - это все, что было необходимо, чтобы удовлетворить глаз строителя.

§ XI. Мне нет нужды напоминать читателю, что эти странные и мельчайшие гармонии пропорций, вне всякого сомнения, указывают не только на то, что здания, в которых они находятся, принадлежат к одной школе, но и (насколько в них еще можно проследить эти тонкие совпадения размеров) на их первоначальную форму. Ни одному современному строителю и в голову не приходит соединять свои арки таким образом, а реставрации в Венеции ведутся слишком энергичными руками, чтобы допустить предположение, что подобные усовершенствования будут даже замечены в процессе сноса, не говоря уже о том, что они будут имитированы при небрежном воспроизведении. И как бы специально для того, чтобы привлечь наше внимание к этому характеру, свидетельствующему о византийском мастерстве, самый интересный пример из всех можно найти в арках фасада самого собора Святого Марка, пропорции которого я раньше не замечал, чтобы здесь их можно было сравнить с арками современных дворцов.

Рис. V.

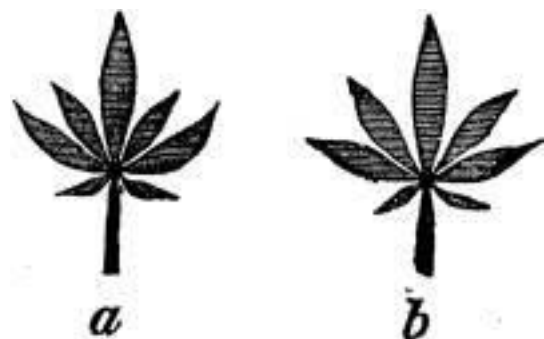


§ XII. Дверей, фактически используемых для входа на западном фасаде, как обычно пять, расположены, как на *a* на прилагаемой гравюре на дереве, [рис. V.](#); но византийский строитель не мог удовлетвориться такой простой группой, и поэтому он ввел две второстепенные арки на концах, как на *b*, добавив два небольших портика, которые *вообще бесполезны*, кроме как для завершения пропорций фасада, а сами по себе демонстрируют самые изысканные пропорции в расположении шахты и архивольта, с которыми я знаком во всем здании. разнообразие европейской архитектуры.

В эти второстепенные подробности я не могу здесь вдаваться; но обратите внимание на размеры ряда арок на фасаде, которые, таким образом, завершаются примыкающими портиками:

	Футов	.
Пространство его центрального архивольта составляет	31	8
дюймов, по два с каждой стороны, около	19	8
дюймов, два последующих, около	20	4
дюйма, небольшие арки по бокам, около	6	0

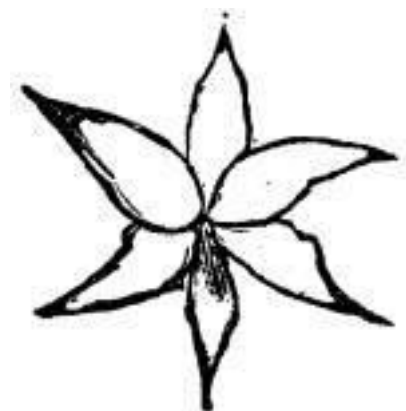
Рис. VI.



Мне нет нужды делать какие-либо комментарии по поводу едва заметной разницы в восемь дюймов на двадцать футов между вторым и третьим измерениями. Если читатель потрудится

сравнить все доказательства, которые сейчас представлены ему, с теми, которые были получены выше из апсиды Мурано, он не может не признать, что это является неопровержимым доказательством интенсивного восприятия гармонии в соотношении величин со стороны византийских архитекторов; восприятие, которое мы в настоящее время утратили настолько сильно, что едва ли способны даже представить его. И пусть никто не говорит, как это было в отношении поздних открытий едва заметной кривизны в Парфеноне,⁴⁵ что то, что нельзя продемонстрировать без трудоемких измерений, не может повлиять на красоту дизайна. На глаз постоянно влияет то, что он не может обнаружить; более того, не будет преувеличением сказать, что наибольшее влияние на него оказывает то, что он меньше всего улавливает. Пусть художник определит, если сможет, вариации линий, от которых зависят изменения выражения человеческого лица. Чем он выше, тем больше он будет ощущать их тонкость и огромную трудность восприятия всех их взаимосвязей или отвечать за последствия изменения на волосок одной кривой. Действительно, нет ничего по-настоящему благородного ни в цвете, ни в форме, но его сила зависит от обстоятельств, бесконечно слишком сложных, чтобы их можно было объяснить, и почти слишком тонких, чтобы их можно было проследить. А что касается этих византийских зданий, то мы не ощущаем их только потому, что не *смотрим* на них; в противном случае мы бы так же наслаждались разнообразием пропорций их арок, как в настоящее время наслаждаемся естественной архитектурой цветов и листьев. Любой из нас может мгновенно ощутить изящество группы листьев, *b*, на прилагаемом рисунке; и все же это изящество объясняется просто тем, что она имеет пропорции, подобные фасаду собора Святого Марка; каждая створка соответствует арке, самая маленькая у основания - аркам портиков. Я попытался довольно точно передать пропорции в *b*; но поскольку разница между второй и третьей створками едва заметна в таком малом масштабе, *ва*.⁴⁶ Природа часто гораздо тоньше в своих пропорциях. При взгляде на некоторые из более благородных видов лилий, распускившихся в передней части цветка, нам может на мгновение показаться, что они образуют симметричную шестилепестковую звезду; но при более внимательном рассмотрении мы обнаружим, что они объединены в группу из трех величин за того, что два внутренних лепестка над тычинками расширяются до ширины, большей, чем любой из четырех других; в то время как третий внутренний лепесток, на котором покоятся тычинки, сужается до самого узкого из шести, а три нижних лепестка остаются промежуточной величины, как видно на прилагаемом рисунке. .

Рис. VII.



§ XIII. Я не должен, однако, утомлять читателя этой темой, которая всегда была моей любимой и способна завести слишком далеко; мы вернемся к дворцам на Большом канале. Допуская,

таким образом, что их фрагменты, судя по мельчайшим соответствиям их расположения, все еще находятся на своих первоначальных местах, они указывают нам на форму, будь то дворец или жилой дом, в котором повсеместно имелись центральные галереи или лоджии, ведущие в покои в каждом крыле, количество пропускаемого света было огромным; и общие пропорции здания, стройного, легкого и изящного в высшей степени, фактически это было немногим больше, чем совокупность шахт и арок. От внутреннего расположения этих дворцов не осталось ни малейшего следа, и я недостаточно хорошо знаком с существующей архитектурой Востока, чтобы рисковать строить какие-либо догадки на этот счет. Я продолжаю излагать факты, которые все еще можно установить, учитывая их внешние формы.

§ XIV. В каждом из вышеупомянутых зданий, за исключением дома Рио-Фоскари (который имеет только один большой вход между крыльями), центральные аркады поддерживаются, по крайней мере, в одном этаже, а обычно в обоих, на смелых отдельных цилиндрических колоннах с богатыми капителями, в то время как арки крыльев опираются на меньшие колонны, которым помогают участки стены, которые становятся пилястрами большей или меньшей ширины.

А теперь я должен напомнить читателю о том, на что указывалось выше (т. I. Глава. XXVII. §§ III. XXXV. XL.), что в мире существует два великих порядка капителей; что один из них выпуклый по своему контуру, другой вогнутый; и что богатство орнамента при всей свободе фантазии по большей части присуще одному, а строгость орнамента при строгой дисциплине фантазии - другому.

Из этих двух семейств капителей оба относятся к византийскому периоду, но вогнутая группа является самой долгоживущей и сохранилась до готических времен. В описании, которое я дал о них в первом томе, они были проиллюстрированы двумя частями простой кривой листа шалфея. Теперь мы должны исследовать их признаки более подробно; и они могут быть лучше всего представлены в общих чертах, если рассматривать оба семейства как образованные по типам цветов— одно - по типу водяной лилии, другое - по типу вьюнка. У византийских архитекторов не было намерения имитировать ни тот, ни другой из этих цветов; но, как я уже так часто повторял, все прекрасные произведения искусства должны либо намеренно имитировать, либо случайно напоминать естественные формы; и прямое сравнение с естественными формами, на которые больше всего похожи эти капители, является наиболее вероятным способом закрепления их различий в сознании читателя.

Одно из них, семейство выпуклых, смоделировано в соответствии с наиболее распространенными формами этой большой группы цветов, которые образуют округлые чашечки, как у водяной лилии, с листьями, горизонтально отходящими от стебля и смыкающимися кверху. Роза принадлежит к этому семейству, но ее чашечка наполнена роскошью ее листьев; крокусы, колокольчики, ранункулюсы, анемоны и почти все самые красивые полевые растения сформированы по тому же типу.

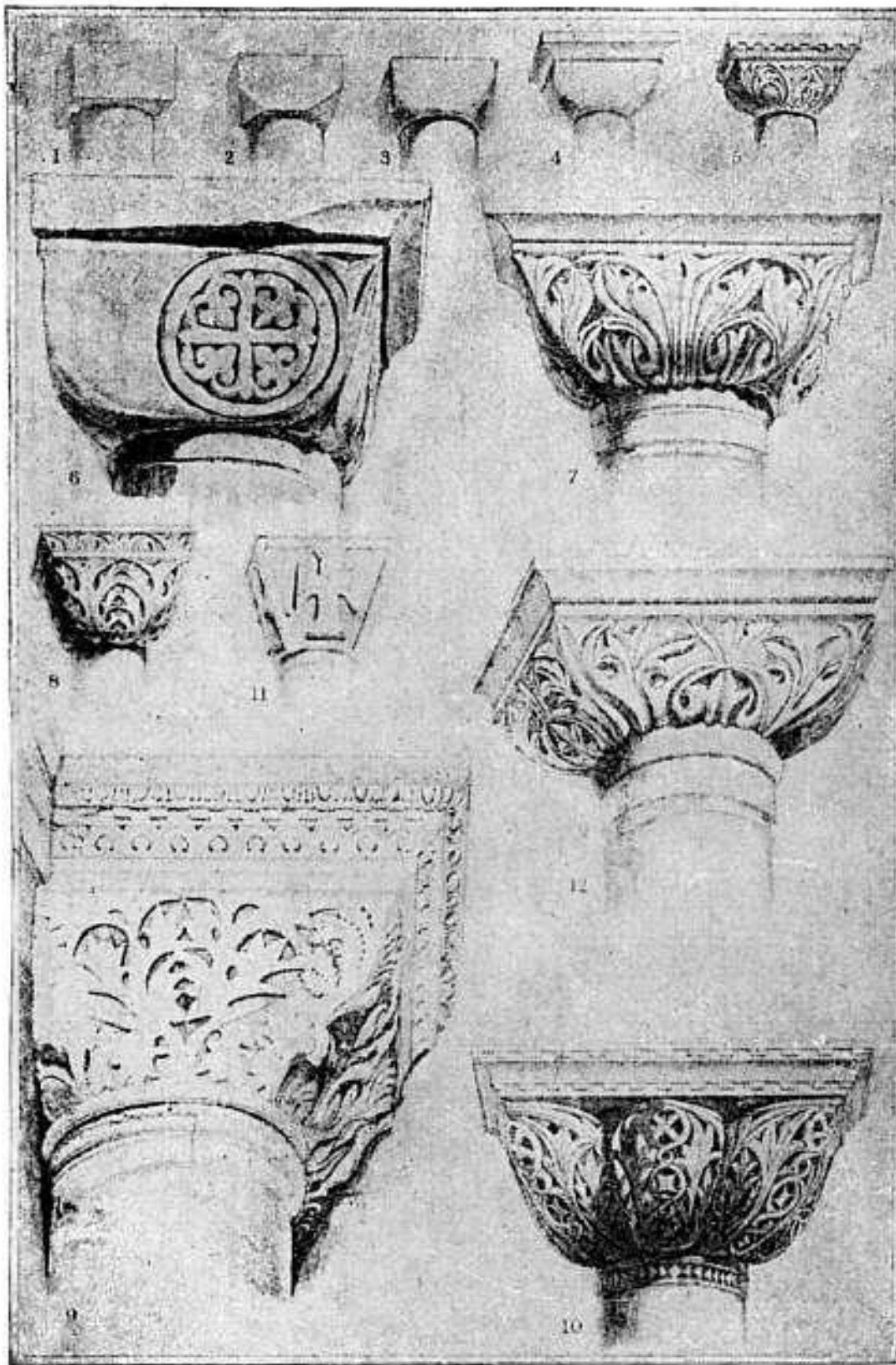
Другое семейство напоминает вьюнок, трубкоцвет и подобные другие, у которых нижняя часть колокольчика тонкая, а губа изгибается наружу в верхней части. На этой модели построено меньше цветов, чем на выпуклой модели; но в организации деревьев и скоплений трав это видно постоянно. Конечно, оба эти условия изменяются, когда применяются к заглавным буквам, из-за значительно большей толщины стебля или стержня, но в других отношениях параллелизм близок и точен; и читателю лучше сразу зафиксировать в уме очертания цветка,⁴⁷

и запомнить их как представляющие единственные два порядка заглавных букв, которые мир когда-либо видел или может увидеть.

§ XV. Примеры вогнутого семейства в византийские времена встречаются в основном либо в больших капителях, основанных на греческом коринфском, которые использовались главным образом для колонн нефов церквей, либо в небольших боковых шахтах дворцов. Кажется несколько странным, что чистокоринфская форма была сохранена почти исключительно для колонн нефа, как в Торчелло, Мурано и соборе Святого Марка; действительно, она встречается почти во всех других формах и на внешней стороне собора Святого Марка, но никогда так определенно, как в шахтах нефа и трансепта. Об условиях, в которых он растет в Торчелло, сказано достаточно; и одна из самых нежных разновидностей, встречающихся в Сан-Марко, приведена на [Фото VIII.](#), рис. 15, примечательная тем, что острые листья, похожие на чертополох, вырезаны в виде открытого рельефа, так что свет иногда проникает сквозь них сзади, и красивым изгибом концов листьев наружу, соединяющихся друг с другом наверху, как у неразделенного цветка.

§ XVI. Другие характерные примеры вогнутых групп византийского периода столь же просты, сколь богаты те, что были созданы в Коринфе. Они встречаются на *небольших* шахтах по бокам Фондако-де-Турки, Дома Фарсетти, Дома Лоредана, дома с террасой и верхнего этажа дома Мадоннетты, причем формы их настолько схожи, что две цифры 1 и 2 на [Фото VIII.](#) может в достаточной степени представлять их все. Они состоят всего лишь из частей, вырезанных из цоколей или ниток, которые проходят вдоль всех граней этих дворцов, с помощью четырех усечений в форме стреловидных листьев (рис. 1, Фондако де Турки), и все они немного закруглены внизу, чтобы соответствовать древку. Когда они возникают между двумя арками, они принимают форму группы, изображенной на рис. 2 (Дом с террасой). Рис. 3 относится к центральным аркам Дома Фарсетти и приведен только потому, что либо это более поздняя реставрация, либо форма, абсолютно уникальная для византийского периода.

VII.



ВИЗАНТИЙСКИЕ КАПИТЕЛИ. ВЫПУКЛАЯ ГРУППА.

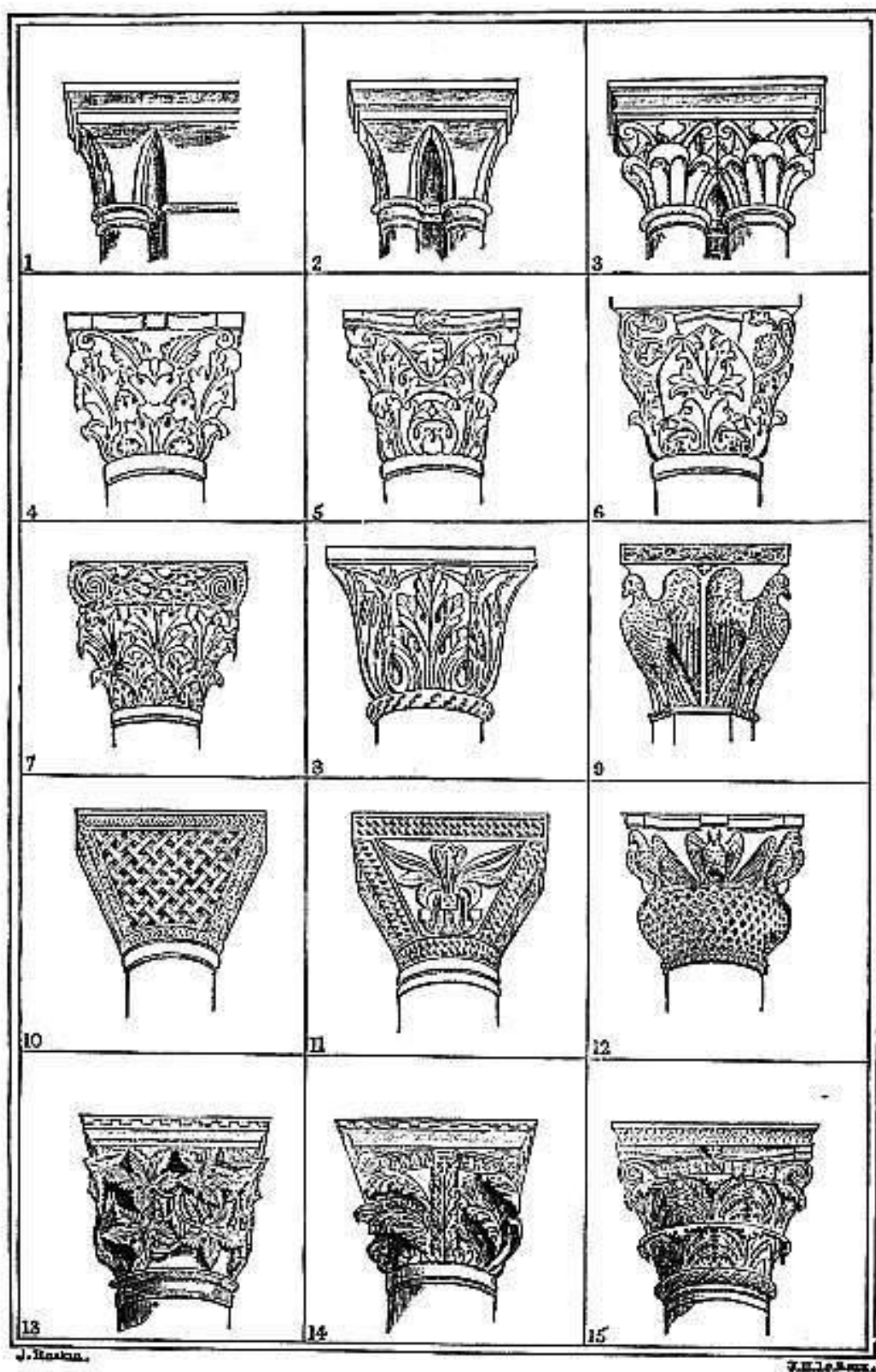
§ XVII. Однако вогнутая группа, естественно, не нравилась византийскому уму. Его излюбленной капителью была смелая выпуклая или подушкообразная форма, столь заметная во всех зданиях того периода, что я полностью посвятил ее иллюстрации [Фото VII.](#), напротив,. Форма, в которой он используется впервые, практически получается из квадратного бруска, уложенного на головку вала (рис. 1, [Пластина VII.](#)), сначала обрезаая нижние углы, как на рис. 2, а затем закругляя края, как на рис. 3; это дает нам колокольный камень: на нем положены простые счеты, как показано на рис. 4, которые фактически используются в верхней аркаде Мурано, и каркас капители завершен. Рис. 5 показывает общую манеру и эффект его украшения в том же масштабе; другие рисунки, 6 и 7, оба из апсиды Мурано, 8 - из дома с террасой и 9 - из Баптистерия собора Святого Марка, демонстрируют метод высечки поверхностей капителями средней богатства, которые встречаются повсюду, поскольку фантазии и красоте более сложных образцов нет предела.

§ XVIII. Вследствие особой привязанности византийцев к этим массивным формам, они были склонны, когда использовали любое капитальное сооружение, основанное на коринфском стиле, изменять вогнутый профиль, делая его выпуклым внизу. Рис. 1, [а, пластина X.](#), представляет собой профиль капительницы семейства чисто вогнутых; и обратите внимание, для этого требуется закругление или шнурок вокруг шейки капительницы, чтобы показать, где она отделяется от стержня. Рис. 4, [а](#), с другой стороны, представляет собой профиль чисто выпуклой группы, которая не только не нуждается в таком выступающем скруглении, но и была бы им загромождена; в то время как рис. 2, [а](#), представляет собой профиль одной из византийских капителей (Фондако-де-Турки, нижняя аркада), основанной на коринфском стиле, основная часть которой вогнутая, но которая изгибается ниже в выпуклую форму колокола, где она соединяется с валом. И, наконец, на рис. 3, [а](#), показан профиль колонн нефа собора Святого Марка, где, хотя и очень деликатно, уступка византийскому стилю двоякая: во-первых, в месте начала изгиба от основания, а во-вторых, вверху, где он снова становится выпуклым, хотя выразительность коринфского колокола ему по-прежнему придают смелые вогнутые створки.

§ XIX. Итак, поскольку это общие модификации византийских профилей, я собрал их вместе на [фото VIII.](#) Напротив приведены некоторые из наиболее характерных примеров декоративного оформления вогнутого и переходного типов; их местоположение указано в примечании ниже, [48](#), и ниже приведены основные моменты, на которые следует обратить внимание в отношении них.

Самые чистые вогнутые формы, 1 и 2, никогда не украшались в древнейшие времена, за исключением иногда надреза или ребра в центре их усечений по углам.

VIII.



ВИЗАНТИЙСКИЕ КАПИТЕЛИ. ВОГНУТАЯ ГРУППА.

На рисунках 4, 5, 6 и 7 показаны некоторые способы нанесения особенно широкоплечего листа аканта, очень характерного для местной венецианской работы; 4 и 5 взяты из одного здания, два из группы из четырех, и демонстрируют смелость разнообразия, допущенного при оформлении даже капителей, наиболее похожих на коринфские. Я никогда не видел, чтобы одна из этих венецианских столиц во всех отношениях походила на другую. Однако трилистники, в которые опадают листья на концах, по большей части похожи, хотя и расположены по-разному, и обычно располагаются друг под другом в нишах, что очень характерно для фиг. 7. Форма 8 встречается только в соборе Святого Марка, и там очень часто: 9 в Венеции встречается, я думаю, только в соборе Святого Марка; но это любимая раннеломбардийская форма. 10, 11 и 12 все в высшей степени характерны. 10 встречается с более фантастическими переплетениями по бокам на верхних этажах собора Святого Марка; 11 в Casa Loredan происходит от больших капителей из лилий собора Святого Марка, о которых в настоящее время рассказывается подробнее. 13 и 15 характерны для собора Святого Марка. 14 - прекрасное состояние, встречающееся как там, так и в Фондако де Турки.

Способы, которыми выполнены отдельные части листьев в этих и других византийских капителях, будут рассмотрены более подробно ниже. Здесь я только хочу, чтобы читатель обратил внимание на две вещи, как в отношении этих, так и капителей семейства выпуклых на первой Пластины: во-первых, на Форму, во-вторых, на Ширину этих капителей по сравнению с греческими формами.

§ XX. Я говорю, во-первых, о Жизни. Каждая из этих столиц не только по-разному оформлена, но и многие из них *имеют двух одинаковых сторон*. На рис. 5, например, расположение висячего листа в центре отличается со всех сторон; на рис. 6 на каждом из четырех верхних углов изображены разные растения. Каждая птица изображена с разной игрой оперения на рис. 9 и 12, а виноградные листья на рис. 13 расположены по-разному. Но это еще не все. Различия в характере орнамента между ними и греческими капителями свидетельствуют о большей любви к природе; листья, каждый из них, в большей степени основаны на реальности, набросаны, какими бы грубыми они ни были, более точно соответствуют истине; и с ними постоянно обращаются таким образом, который показывает, что ум мастера был среди живой зелени, а не среди греческих аналогов. Четкие очертания, в которых ради полной наглядности я оставил эту табличку, лишили образцы жизненности их света и тени; но читатель, тем не менее, может наблюдать, что *идеи* жизни проявляются постоянно: вверху рис. 4, например, маленькие листочки, повернутые набок; на рис. 5 формальные завитки старого коринфского дерева превратились в ветвящийся усик; на рис. 6 - виноградная гроздь, небрежно брошенная в правом углу вопреки всякой симметрии; на рис. 7, например, маленькие листья, повернутые набок. спирали сплетались в венки из плюща; на рис. 14 листья, так сказать, вихрем кружились вокруг капителя, на котором они возвышаются; в то время как рис. 13 и 15 - такие же полностью живые листья, как и все готические. Эти рисунки могут быть изящными, а могут и не быть; их изящество или красоту нельзя передать простыми очертаниями, — но они, бесспорно, более *естественны*, чем любые греческие, и, следовательно, более здоровы и стремятся к величию.

§ XXI. Во-вторых, обратите внимание на чрезмерную широту охвата всех этих примеров, однако впоследствии они могут быть дополнены деталями. Рассматриваем ли мы контур более простых выпуклых колокольчиков или контур листьев, которые изгибаются наружу у более богатых и более коринфских типов, мы обнаруживаем, что все они очерчены величественными и простыми изгибами, и что вся их мелкая резьба и узор чертополоха отлиты в гигантскую форму,

которая подчиняет все их многочисленные точки и складки своему собственному неизбежному владычеству. И дело в том, что восторженных линиях и широких поверхностях этих византийских скульптур мы находим, насколько мне известно, впервые в истории искусства зародыш того единства совершенной непринужденности в каждой отдельной части с совершенным подчинением объемлющей форме или направляющему импульсу, которое получило наиболее яркое выражение в композициях двух людей, в которых завершилось и угасло искусство Италии, — Тинторете и Микеланджело.

Я бы не придавал слишком большого значения простой привычке работать с округлой поверхностью камня, которая часто является результатом поспешности или грубости в такой же степени, как и стремления к широте, хотя полученный результат от этого не становится менее красивым. Но на капители из Фондако де Турки, рис. 6, видно, что, хотя скульптор приложил максимум усилий, чтобы сделать свои листья свободными, изящными и заостренными по эффекту, он был недоволен их разделением и не мог успокоиться, пока не заключил их в непрерывную линию, подобную заостренной арке; и то же самое сделано разными способами в других капителях того же здания и во многих соборах Святого Марка; но одного такого примера было бы достаточно, чтобы доказать, что, если бы красота самих профилей этого не делала, они не были бы такими красивыми. Что скульптор понимал и любил законы обобщения; и что чувство, которое связывало его колющие листья, когда они колыхались или плыли по гребням его столицы, в эти широкие массы непрерывного потока, действительно было едино с тем, что заставило Микеланджело охватить главную фигуру в своем Творении Адама широким изгибом его облачного покрывала. Может показаться странным утверждать о какой-либо связи между столь великой концепцией и этими грубо обтесанными фрагментами разрушенного мрамора; но все высшие принципы искусства столь же универсальны, сколь и величественны, и нет ничего слишком малого, чтобы ощутить их влияние. Они правят одновременно волнами очертаний гор и извилинами мельчайшего лишайника, покрывающего их разбитые камни.

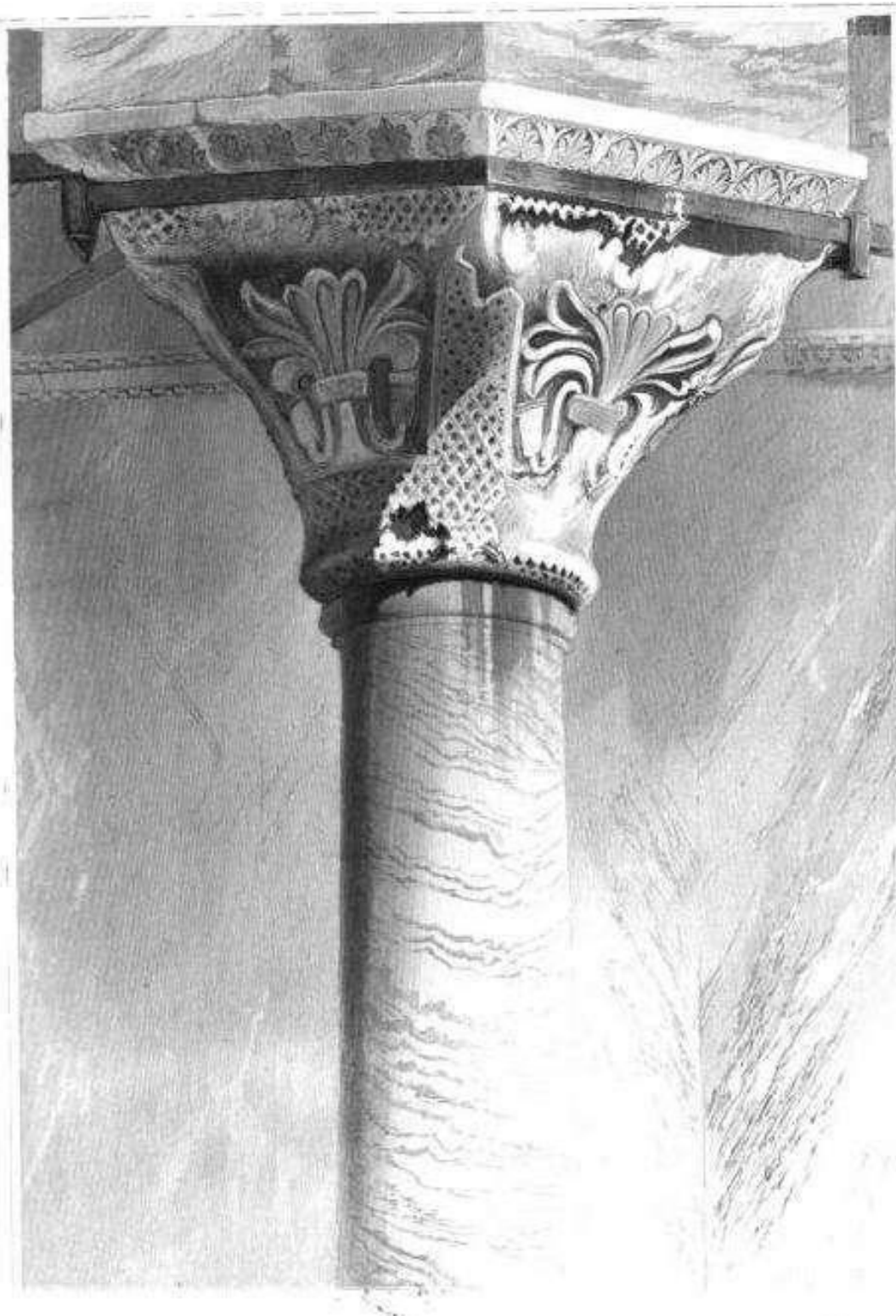
§ XXII. Мы еще не говорили о трех переплетенных и клетчатых заглавных буквах, пронумерованных 10, 11 и 12. Это репрезентации группы, с которой связано множество наиболее интересных ассоциаций. В предыдущей главе было отмечено, что метод покрытия наружных стен зданий тонкими кусками мрамора, вероятно, привел бы к созданию системы освещения внутренних помещений с помощью мелкой перфорации. Чтобы получать свет и воздух, не допуская никаких непрерывных солнечных лучей, в теплых странах у арабских архитекторов вошло в привычку проделывать в каменных плитах крошечные отверстия, похожие на звезды, и использовать камни с такой прорезью там, где готические архитекторы используют узоры. Внутренняя форма звезд, которую принимал свет, когда он проникал в⁴⁹, сама по себе была изысканным украшением; но снаружи было сочтено необходимым добавить небольшой орнамент на поверхность перфорированного камня; и вскоре было обнаружено, что, поскольку небольшие отверстия имели тенденцию выглядеть рассеянными и пятнистыми, наиболее эффективной обработкой промежуточных поверхностей была бы та, которая связывала их вместе и придавала единство и покой пробитому и потревоженному камню: поэтому повсеместно эти промежуточные пространства были вырезаны в виде переплетенных полос, которые поочередно погружались в поверхность камня. встречаясь, они опускались ниже и поднимались друг над другом. Эта система плетения орнамента была присуща не только арабам; она повсеместно отвечает инстинктам человечества. Я полагаю, что почти все ранние орнаменты изобилуют им, особенно, возможно, скандинавские и англосаксонские; и иллюминированные рукописи вплоть до конца XIII века зависят от него в своих прекраснейших

эффектах сложной цветовой гаммы. Есть несколько очень интересных метафизических причин этого странного и неиссякаемого восторга, испытываемого от такой простой вещи. Не часто какая-либо идея полезности способна усилить истинное впечатление о красоте; но возможно, что огромная важность искусства ткачества для человечества может придать некоторый интерес, если не реальную привлекательность, любому типу или образу изобретения, которому мы обязаны одновременно нашим комфортом и нашей гордостью. Но более глубокая причина кроется во врожденной любви к тайне и единству; в радости, которую человеческий разум испытывает при созерцании любого лабиринта или запутанности, пока он может различить, несмотря на свою путаницу, любую путеводную нить или связующий план: удовольствие, усиливаемое и торжественное каким-то смутным ощущением изложения с помощью таких символов запутанности и чередования взлетов и падений, подчинения и превосходства человеческой судьбы;

"Ткать основу и ткать гав",

о Судьбе и Времени.

IX.



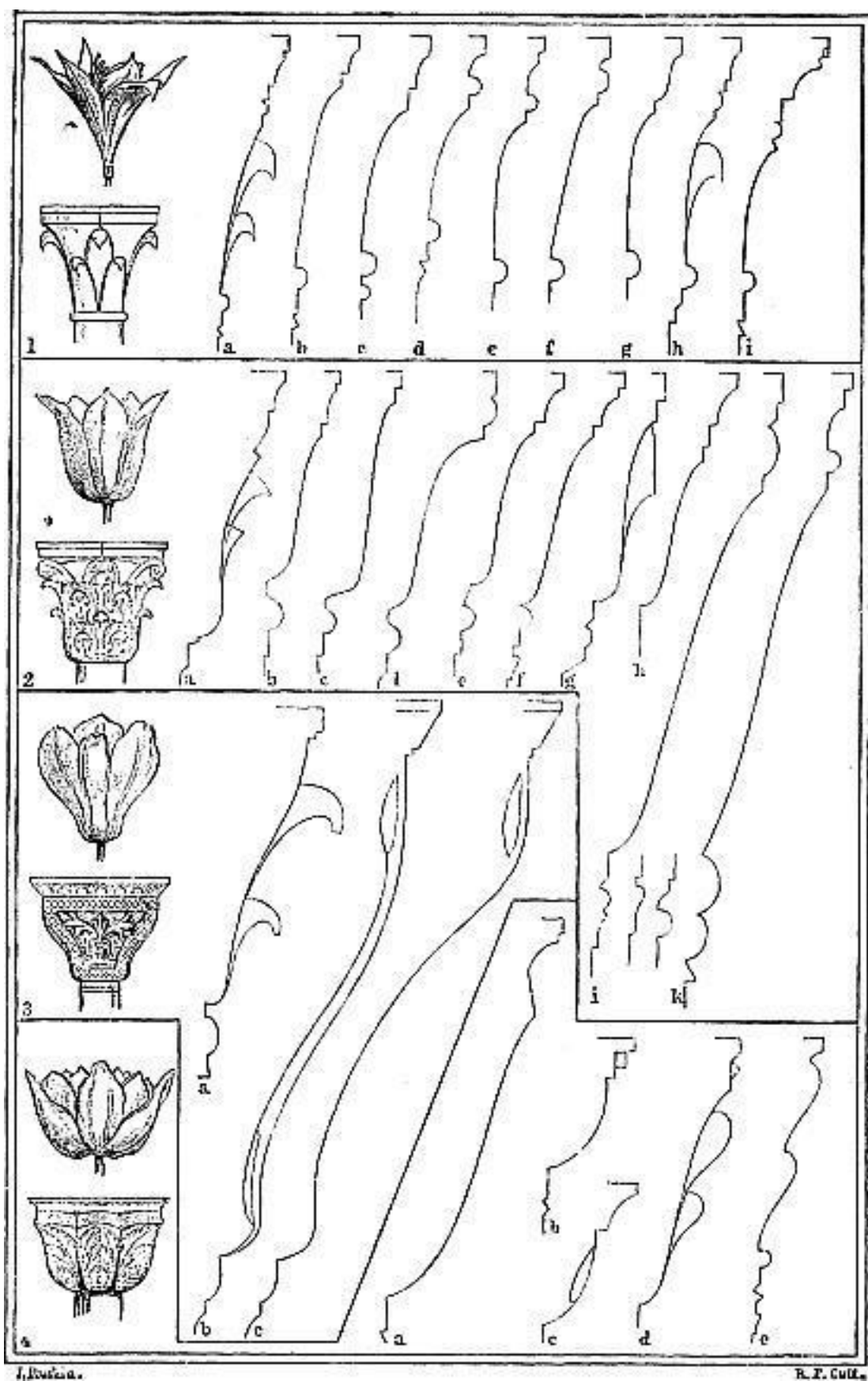
ЛИЛИЯ КАПИТЕЛЬ СВЯТОГО МАРКА.

§ XXIII. Но как бы то ни было, факт остается фактом: мы никогда не устаем созерцать эту сплетенную инволюцию; и что, в какой-то степени, возвышенное удовольствие, которое мы испытываем, наблюдая за ветвями деревьев, переплетением травы и узором высоких облаков, мы обязаны ей не меньше, чем тому, которое мы получаем от тонких сеток одежды,

заплетения волос и разнообразного блеска связанной сетки или сплетенной цепочки.

Византийский орнамент, как и орнамент почти всех народов, находящихся на стадии развития, изобилует такого рода работами: но наиболее заметно, хотя и наиболее просто, это проявляется в мельчайших узорах, окружающих их самые массивные капители; иногда просто в сетчатой вуали, как на десятом рисунке на Пластинах, иногда напоминающей корзину, по краям которой сидят птицы и другие животные. Ромбовидный орнамент на одиннадцатой фигуре заменен им в Casa Loredan и отмечает несколько более позднее время и тенденцию к обычной готической клетке; но капители, которые показывают это наиболее определенно, - это те, о которых так часто говорят как о капителях в виде лилий собора Святого Марка, северная из которых тщательно прорисована на [рисунке IX](#).

X.

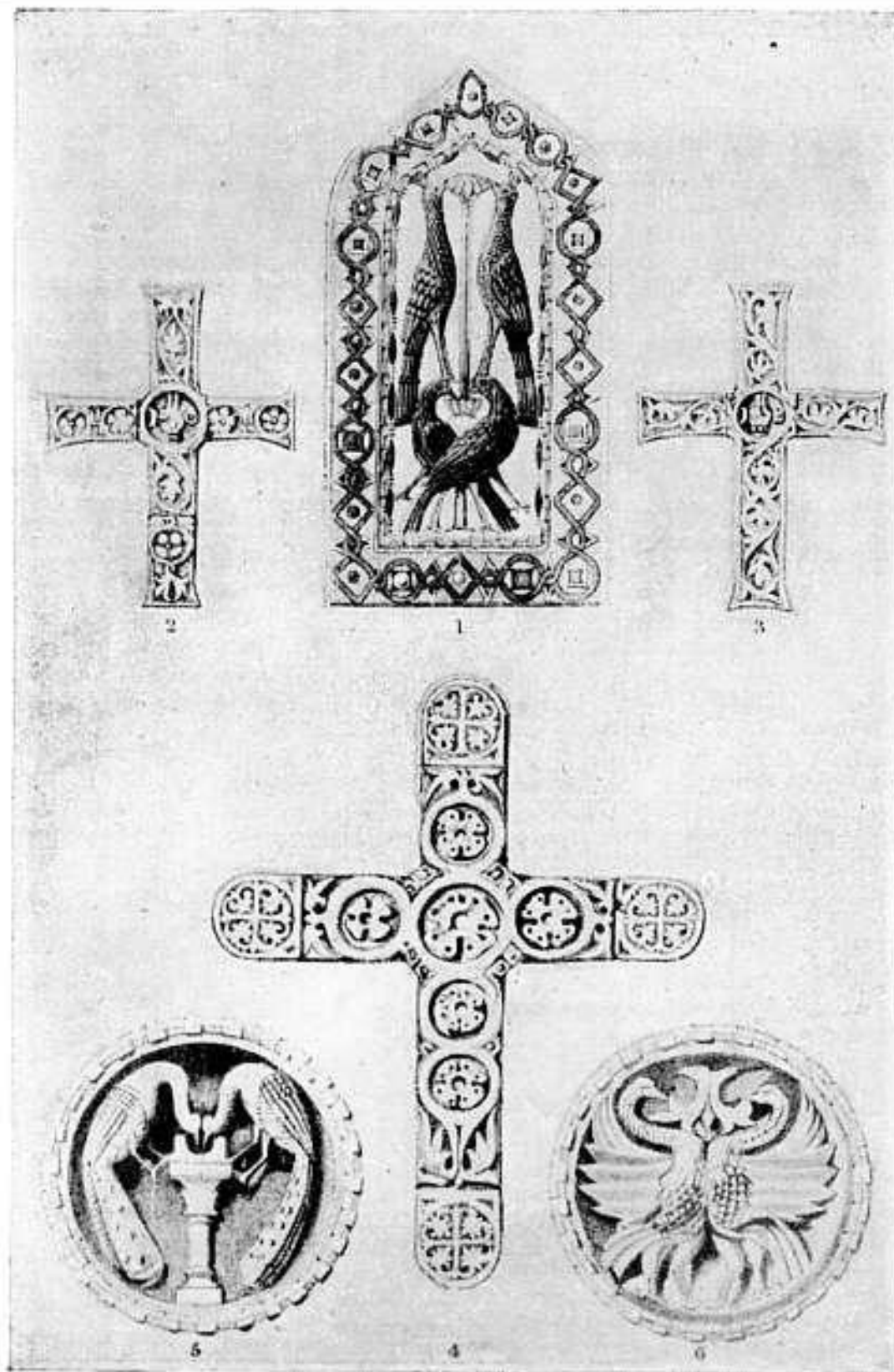


ЧЕТЫРЕ ВЕНЕЦИАНСКИХ ОРДЕНА ЦВЕТОВ.

§ XXIV. Эти капители, которые наши архитекторы называют варварскими, без исключения являются самыми тонкими композиционными элементами широкого контура, которые я когда-либо встречал в архитектуре. Их профиль приведен на противоположной [табличке X](#). рис. 3, *b*; внутренняя линия на рисунке - линия камня позади лилии, внешняя - линия внешней сетки, проведенная через боковую часть капителя; в то время как рис. 3, *c* - внешний профиль под углом; и читатель легко поймет, что переход одной из этих линий в другую приводит к наиболее изысканной и удивительной серии изгибов, возможных в пределах такого компаса, и нет двух видов капителя, дающих один и тот же контур. На этих глубоко проработанных очертаниях, столь же замечательных своим изяществом и сложностью, сколь общая масса капителя отличается солидной прочностью и пропорциональностью своему необходимому назначению, плетение выполнено с большей, чем обычно, тщательностью; возможно, как предположил маркиз Сельватико, с некоторой идеей подражания тем "сеткам в клетку и венкам из цепочек" на капителях храма Соломона, которые, я полагаю, являются первыми зарегистрированными примерами орнамента такого рода, нанесенного таким образом. Плетеная работа включает в себя с каждой из четырех сторон заглавной буквы цветок, форма которого, заимствованная от формы лилии, хотя и, как обычно, измененная в каждом случае ее появления, в некоторых незначительных деталях, в целом видна так, как она представлена на рис. 11 [Фото VIII](#). Он никогда не бывает без двух квадратных или продолговатых предметов на концах отростков, отходящих от его корня, установленных наподобие сосудов для сбора росы с кончиков его листьев; но я не понимаю их значения. "Столичные счеты" уже приводились в *a*, [на листе XVI](#)., т. I.; но никакого количества иллюстраций или восхвалений было бы недостаточно, чтобы заставить читателя понять совершенную красоту самой вещи, подобно тому, как солнце проникает от щели к щели в ее мраморном покрывале и касается белым блеском своих лучей в полдень остроконечных листьев ее жаждущих лилий.

Во всех капителях, о которых до сих пор говорилось, форма головки колокола была квадратной, и различные очертания были получены при переходе от квадратной формы счетов к круглой форме древков. Гораздо более сложная серия форм возникает в результате деления колокольчика углублениями на отдельные лепестки или листочки, как у розы или тюльпана, каждый из которых, в свою очередь, покрыт цветочным узором или выдолблен в виде сетки. Пример (рис. 10, [Фото VII](#).) из собора Святого Марка даст некоторое представление о простейшем из этих условий: возможно, самым изысканным в Венеции в целом является центральная капитель верхней аркады Фондако де Турки.

Таковы основные общие черты византийской столицы; но читатель должен всегда помнить, что приведенные примеры являются единичными, и не самыми красивыми, но наиболее понятными, выбранными из тысяч: одних только рисунков капителей собора Святого Марка хватило бы на целый том.



ВИЗАНТИЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА.

§ XXV. Подробные сведения об архивольтах, которые обычно поддерживают эти капители, приведены в Приложении и в "Уведомлении о венецианских дверях" в главе VII. В частных дворцах ряды архивольта по большей части очень простые, с зубчатыми лепными украшениями; и весь декоративный эффект возложен на скульптуры, установленные в стене над арками или между ними, как показано на [Фото XV.](#), ниже, глава VII. Эти скульптурные изделия представляют собой либо кресты, либо вертикальные продолговатые формы, либо круги: пример всех трех форм приведен на [Фото XI.](#) напротив. Крест, по-видимому, был неизменным украшением, размещенным либо в центре архивольта дверного проема, либо в центре первого этажа над окнами; по обе стороны от него круглые и продолговатые орнаменты использовались в различном чередовании. Слишком часто мраморные стены самых ранних византийских дворцов были оторваны, так что кресты остались только на их архивольтах. Лучшие образцы креста, установленного над окнами, можно найти в домах переходного периода: один в Кампо Ста М. Формоза; другой, в котором крест установлен между каждым окном, до сих пор хорошо сохранился в Кампо Ста Мария Матер Домини; еще один, на Большом канале, в приходе Апостоли, имеет два креста, по одному с каждой стороны первого этажа, и барельеф Христа на троне в центре; и, наконец, тот, с которого был снят большой крест на Пластине, в доме, когда-то принадлежавшем Марко Поло, в Сан-Джованни. Гризостомо.

§ XXVI. Этот крест, хотя и изящный и богатый, подаренный потому, что он один из лучше всего сохранившихся, нехарактерен в одном отношении; поскольку вместо центральной розы на стыке гербов мы обычно находим руку, поднятую в благословляющей позе, между солнцем и луной, как на двух меньших крестах, изображенных на Пластинке. Почти на всех изображениях Распятия по всей Европе в рассматриваемый период представлены солнце и луна, по одному с каждой стороны креста, — обычно солнце на картинах изображается в виде красной звезды; но я не думаю, что с какой-либо целью указать на темноту во время агонии; особенно потому, что, если бы таково было намерение, луну не следовало бы видеть, поскольку ее не могло быть на небе днем во время пасхи. Я скорее полагаю, что два светила установлены там для того, чтобы выразить всю зависимость небес и земли от дела Искупления: и эта точка зрения подтверждается тем, что мы часто находим солнце и луну расположенными таким же образом рядом с фигурой Христа, как в центре большого архивольта собора Святого Марка, или рядом с рукой, означающей благословение, без всякого креста, на некоторых других ранних архивольтах;⁵⁰ хотя, опять же, нередко они отсутствуют в символе самого креста и его спасительной власти над миром. на все творение указывают только свежие листья, вырастающие из-под его подножия, или голуби, кормящиеся рядом с ним; и точно так же в иллюстрированных Библиях мы находим серию изображений, представляющих Творение, заканчивающихся Распятием, как работой, благодаря которой существуют все семьи сотворенных существ, не в меньшей степени, чем той, в сострадании к которой "все творение вместе стонет и мучается от боли до сих пор".

§ XXVII. Эта привычка размещать символ христианской веры в центре своих дворцов была, как я уже говорил выше, повсеместной в ранней Венеции; она не прекращается примерно до середины четырнадцатого века. Другие скульптуры, установленные над арками или между ними, почти неизменно состоят из групп птиц или зверей; либо стоящих друг напротив друга с небольшим столбом или пучком листвы между ними, либо разрывающих и пожирающих друг друга. Множество этих скульптур, особенно маленьких, заключенных в круги, как на рис. 5 и 6, [Фото XI.](#), которые сейчас разбросаны по Венеции, огромно, но их редко можно увидеть в их первоначальном положении. Когда византийские дворцы были разрушены, эти фрагменты, как

правило, сохранялись и снова вставлялись в стены новых зданий с большей или меньшей попыткой симметрии; фрагменты фриз и лепнины часто использовались таким же образом; так что способ их первоначального использования можно увидеть только в соборе Святого Марка, Фондако де Турки, Плетеном доме и одном или двух других. Самым примечательным в них является то, что группы зверей или птиц по обе стороны от небольших колонн имеют максимально возможное сходство с группой львов над микенскими воротами; и весь орнамент этих ворот, насколько я могу судить о нем по рисункам, настолько напоминает византийскую скульптуру, что я не могу не подозревать, что первоначальная догадка французских антикваров о том, что это произведение средневековья, не совсем безосновательна. Безусловно, лучшими среди скульптур Венеции являются те, которые состоят из групп, расположенных таким образом; первая фигура на [пластине XI](#). это одно из тех, что используются в соборе Святого Марка, и, благодаря обвитой вокруг него цепочке венков, оно очень характерно для самого изысканного вида, за исключением того, что ближайший ствол или колонна часто разветвляется на пышные листья, обычно виноградной лозы, так что весь орнамент кажется составленным почти со слов Иезекииля. “Большой орел с огромными крыльями, длиннокрылый, полный перьев разных цветов, прилетел на Ливан и взял самую высокую ветвь кедра; Он срезал верхушку его молодых побегов; и *отнес это в город торговли; он поставил это в городе торговцев*. Он взял также семя той земли,... и оно выросло и превратилось в раскидистую виноградную лозу невысокого роста, *ветви которой были обращены к нему, и корни ее были под ним*.”

§ XXVIII. Группы дерущихся и пожирающих друг друга животных всегда гораздо грубее по рисунку и занимают в византийской скульптуре то место, которое гротески низшего уровня занимают в готической; настоящие, хотя и неуклюжие, гротески иногда смешиваются между собой, как четыре тела, соединенные с одной головой в центре;[51](#) но никогда не демонстрируют попыток разнообразить изобретение, за исключением только эффективного расположения света и тени, а также силы и продуманности штрихов, обозначающих перья птиц или складки листьев. Однако всегда соблюдается осторожность, чтобы обеспечить достаточное разнообразие для развлечения глаз, поскольку нет двух одинаковых во всех отношениях сторон этих византийских орнаментов: например, в цепочке вокруг первой фигуры на [Фото XI](#). на левой стороне арки вверху есть два круга, обрамляющих квадраты, но два круга поменьше и ромб на другом, обрамляющем один квадрат, и два маленьких круглых пятна или выступа; а в линии цепочки внизу справа есть круг, а слева ромб, и так вплоть до обработки мельчайших деталей. Я изобразил эту верхнюю скульптуру темной, чтобы дать некоторое представление об общем эффекте этих украшений, когда они видны в тени на фоне света; эффект, во многом рассчитанный дизайнером и полученный за счет использования золотистой основы, образованной стеклянной мозаикой, вставленной в углубления мрамора. На поверхности каждого квадрата стекла нанесено листовое золото, защищенное сверху другой тонкой стеклянной пленкой, так что ни время, ни погода не могут повлиять на его блеск до тех пор, пока кусочки стекла не будут полностью вырваны из оправы. Гладкая глазурованная поверхность золотой основы омывается каждым ливнем, но мрамор обычно со временем темнеет до янтарного цвета; и когда весь орнамент оказывается в тени, золотая поверхность, будучи идеально отражающей, отказывается от темноты и проявляется в ярком и полированном свете за темными узорами орнамента. С другой стороны, там, где мрамор сохранил свою совершенную белизну и виден на солнце, он изображается в виде снежного узора на золотом

фоне; чередование и переплетение этих двух эффектов составляет одно из главных очарования византийского орнамента.

§ XXIX. В какой степени система заземления золотом и цветом, универсальная для собора Святого Марка, была применена в скульптурах частных дворцов, сейчас сказать невозможно. На обломках них, которые сохранились, как было замечено выше, видно лишь несколько их декоративных скульптур в их первоначальном положении; а из тех мраморов, которые использовались в последующих зданиях в готический период, фрагменты мозаичного покрытия, естественно, скорее были удалены, чем восстановлены. Мозаика, хотя и является самым надежным украшением из всех, если за ней тщательно следить и заново закреплять ее, когда она расшатывается, может, если ею пренебречь и подвергнуть воздействию непогоды, со временем исчезнуть, не оставив и следа от своего существования. Как бы то ни было, достоверные факты таковы, что и стержни колонн, и облицовка старого здания были из мрамора с прожилками или разного цвета: капители и скульптуры были либо, как они кажутся сейчас, из чистого белого мрамора, рельефно нанесенного на прожилкованный грунт; либо, что бесконечно более вероятно, в более богатых дворцах были выложены золотой мозаикой, в низших - голубой; и только листья и края скульптур были позолочены. Этим более ярким оттенкам противопоставлялись полосы более глубокого цвета, обычно чередующиеся с красновато—зелеными, в архивольтах, - полосы, которые до сих пор сохранились в Каса Лоредан и Фондако де Турки, и в доме в Кортеле Реме, недалеко от Риальто, а также в соборе Святого Марка; и круглые диски из зеленого серпентина и порфира, которые вместе с круглыми скульптурами, по-видимому, были украшением, особенно понравившимся восточному уму, полученным, вероятно, в первую очередь из-за подвешивания щитов на стене, а также из-за того, что они были использованы в качестве декоративных элементов. в величии древнего Тира. “Люди Арвада с твоей армией были на твоих стенах со всех сторон, и гаммадины были в твоих башнях: они развесили свои щиты на твоих стенах со всех сторон; они довели твою красоту до совершенства”.⁵² Нежная и торжественная гармония пурпурного с разнообразной зеленью (той самой, кстати, которой холмы Шотландии обязаны своей красотой) оставалась любимым цветовым аккордом венецианцев и постоянно использовалась даже в более поздних дворцах; но никогда нельзя было увидеть ее в таком совершенстве, как в контрасте с бледной и изящной скульптурой Шотландии. Византийское время.

§ XXX. Такова, стало быть, была та первая и прекраснейшая Венеция, которая поднялась из бесплодия лагуны и печали ее народа; город изящных аркад и сверкающих стен, пронизанных лазурными прожилками и теплым золотом, и покрытых белыми скульптурами, подобными иному на лесных ветвях, превратившихся в мрамор. И все же, несмотря на красоту своей юности, она не была городом бездумных удовольствий. В ее сердце все еще чувствовалась печаль и глубокая преданность, в которой заключалась вся ее сила. Я не настаиваю на вероятном религиозном значении многих скульптур, которые сейчас трудно интерпретировать; но характер, сделавший крест главным украшением каждого здания, не следует понимать превратно, и мы не можем не заметить во многих второстепенных скульптурных сюжетах значения, прекрасно знакомые уму раннего христианства. Павлин, которого предпочитают всем другим птицам, является хорошо известным символом воскресения; и когда пьют из фонтана (Фото XI. илл. 1) или из шрифта (табличка XI. рис. 5), является, я не сомневаюсь, также прообразом новой жизни, полученной в верном крещении. Виноградная лоза, которой отдавалось предпочтение перед всеми другими деревьями, в равной степени признавалась как, во всех случаях, прообраз либо самого Христа⁵³, либо тех, кто находился в состоянии

видимого или исповедуемого единения с ним. Голубь у его подножия символизирует пришествие Утешителя; и даже группы соперничающих животных, вероятно, имели отчетливое и общепринятое отношение к силам зла. Но я не придаю особого значения этим более оккультным значениям. Главное обстоятельство, отмечающее серьезность раннего венецианского мышления, — возможно, последнее, в котором, по мнению читателя, это можно было проследить; - та любовь к яркому и чистому цвету, которая в измененной форме впоследствии стала корнем всего триумфа венецианских школ живописи, но которая в своей предельной простоте была характерна только для византийского периода; и поэтому в завершении нашего обзора того периода будет хорошо, если мы по-настоящему оценим ее значение. Дело в том, что никто из нас недостаточно не ценит благородство и сакральность цвета. Нет ничего более обыденного, чем слышать, как о ней говорят как о второстепенной красоте, нет, даже как о простом источнике чувственного удовольствия; и мы могли бы почти поверить, что ежедневно находимся среди людей, которые

“Могли бы лишиться, во что бы то ни стало, открывающуюся перед ними перспективу

, зелени полей;

И забрать сияние облаков,

которыми окутано заходящее солнце”.

Но это не так. Такие выражения используются по большей части по недомыслию; и если бы говорящие только потрудились представить себе, каким стал бы мир и их собственное существование, если бы у неба отняли синеву, у солнечного света — золото, у листьев — зелень, у крови, которая является жизнью человека, у румянца на щеках, темноты в глазах, сияния в волосах - если бы они могли хотя бы на мгновение увидеть белых человеческих существ, живущих в белом мире, - они бы вскоре почувствовали, чем они обязаны цвету. Дело в том, что из всех Божьих даров для зрения человека цвет является самым святым, самым божественным, самым торжественным. Мы опрометчиво говорим о веселом цвете и грустном цвете, потому что цвет не может быть одновременно хорошим и веселым. Любой хороший цвет в какой-то степени задумчив, самый красивый - меланхолический, а самые чистые и вдумчивые умы - это те, кто больше всего любит цвет.

§ XXXI. Я знаю, что это прозвучит странно для многих ушей и будет особенно поразительно для тех, кто рассматривал этот предмет главным образом в связи с живописью; ибо великие венецианские школы цвета обычно не считаются ни чистыми, ни задумчивыми, и идея его превосходства ассоциируется почти у каждого с грубостью Рубенса и чувственностью Корреджо и Тициана. Но более всесторонний взгляд на искусство вскоре исправит это впечатление. Во-первых, обнаружится, что чем более верна и серьезна религия художника, тем более чистой и распространенной является система его колористики. Во-вторых, обнаружится, что там, где цвет становится основным намерением художника, в противном случае подлого или чувственного, он мгновенно возвышает его и становится единственным священным и спасительным элементом в его работе. Сама глубина сутулости, до которой иногда опускаются венецианские художники и Рубенс, является следствием их уверенности в силе своего цвета, способного удержать их от падения. Они держатся за это, как за цепь, спущенную с небес, одной рукой, хотя иногда может показаться, что другой они собирают пыль и пепел. И, наконец,

обнаружится, что насколько художник нерелигиозен, бездумен или непристойен по характеру, настолько же несомненно, что его краски холодны, мрачны и бесполезны. Противоположными полюсами искусства в этом отношении являются Фра Анджелико и Сальватор Роза; из них один был человеком, который редко улыбался, часто плакал, постоянно молился и никогда не питал нечистых мыслей. Его картины - это просто украшения, цвета драпировок безупречно чистые, такие же разнообразные, как цвета расписного окна, сдержанные только бледностью и рельефно выделяющиеся на золотом фоне. Сальватор был распушенным шутком и сатириком, человеком, который провел свою жизнь в маскарадах и разгуле. Но его картины полны ужаса, и цвет их по большей части мрачно-серый. Поистине, может показаться, что в искусстве так много вечности, что оно должно черпать свою окраску из конца, а не из хода жизни: “В таком смехе сердце человека печалится, и конец этого веселья — тяжесть”.

§ XXXII. Это не единичные случаи. Я не знаю более строгого закона без исключений, чем этот, о связи чистого цвета с глубокой и благородной мыслью. Поздние фламандские картины, поверхностные по замыслу и непристойные по сюжету, всегда выдержаны в цвете. Но ранняя религиозная живопись фламандцев столь же ярка по оттенку, сколь и свята по мысли. Беллини, Франча, Перуджино написаны в малиновом, синем и золотом цветах. Караччи, Гвидо и Рембрандты - в коричневом и сером. Строители наших великих соборов завесили свои окна и окутали свои колонны единым одеянием пурпурного великолепия. Строители роскошного Ренессанса оставили свои дворцы наполненными только холодным белым светом и бледностью родного камня.⁵⁴

§ XXXIII. Не кажется трудным и найти благородную причину для этого универсального закона. В том небесном круге, который определяет границы цвета на передней части неба, когда он стал знаком завета мира, чистые оттенки разделенного света были освящены для человеческого сердца навсегда; и это, казалось бы, не просто произвольное назначение, а следствие предопределенного и чудесного сложения этих оттенков в семичастный или, еще строже, в тройственный порядок, типичный для самой Божественной природы. Обратите также внимание на имя Сим, или Великолепие, данное тому сыну Ноя, в котором должен был исполниться этот завет с человечеством, и посмотрите, как это имя было оправдано каждой из азиатских рас, произошедших от него. Не без смысла любви Израиль своим избранным сыном выраженную пальто “много цветов;” не без глубокого чувства святости, что символ чистоты, не потеряли дочь Давида оторвать его от своей груди:—“такие верхние одежды носили царские дочери-девицы ряженный.”⁵⁵ Мы знаем, что это было повелением Бога, что иудей, спасли от рабства, под покровом скинии с ее дождем из пурпуровой и червленой шерсти, а под солнцем, промелькнуло падения цвета от его шипов из золота: но это было меньше на Божественное руководство, что на меде, как он выпутался из анархии, окружили своего короля с семеричной горения зубцов Экбатана?—из которых один круг был золотой, как солнце, а другой серебряный, как Луна; и тогда пришел великий святой аккордом цвет, голубой, пурпуровой и червленой шерсти; и тогда круг белый, как день, и другой темный, как ночь; так что город поднялся, как многие фрески Радуга, знак мира между соперничающими незаконных гонках, с охраной, с цветом и тенью, которые как бы символизируют большой заказ, который властвует над днем, и ночью, и время, первой организацией, могучего устава—закон мидян и персов, что чтобы он не был нарушен.

§ XXXIV. Давайте не будем мечтать, что именно благодаря случайностям традиции или образования эти расы обладают превосходством над цветом кожи, которое всегда ощущалось, хотя и не так давно признано людьми. Однако их власть может быть нарушена, их силу угасает, либо их религия осквернилась, они сохранили похож на инстинкт и силы: инстинкт, который заставил даже их идолопоклонство более славной, чем другие, струящиеся в огнепоклонничества от пирамиды, пещеры, и горы, взяв звезды для правителей свое счастье, и Солнца к Богу его жизнь; власть, которая так ослепила и усмирявший крестоносцев на забвение горя и стыда, что Европа поставила на великолепие, которое она выучила сарацин, как ее вретисцем скорби за то, что она страдала от его меча,—власти, которую она исповедует по сей день, в самых отдаленных неумыслие ее гордость, и ее красота, как она топчет дорогим ковром, или фата с пестрыми кашемира; и в подражание милосердной ее работники, которые, однако несколько месяцев назад, воспринимаются или, по крайней мере, признал, впервые, приоритет, который был определен с самого рождения человечества, и на устав которой сама природа установила загадочных уплотнения, предоставление Западной рас, происходят от сына Ноя, чье имя было расширение, сокровища угрюмые скалы, и упрямый руды, и корявые леса, которые должны были выполнить свое предназначение на все расстояние от Земли и глубину моря, в то время как она созрела Жемчужина на песке, и округлые жемчужины в раковине, украсить диадемой, чье имя было великолепие.

§ XXXV. И обратите внимание далее, как в восточном сознании особая серьезность ассоциируется с этим атрибутом любви к цвету; серьезность, проистекающая из покоя, из глубины и широты воображения, в отличие от активности и вытекающей отсюда способности удивлять и смеяться, характерной для западного ума: подобно тому, как человек в путешествии должен всегда смотреть под ноги и смотреть на вещи узко и быстро; в то время как человек в состоянии покоя может обладать более широким взглядом, хотя и неизменным, от которого он получает удовольствие, скорее от созерцания, чем от развлечения или удивления. Везде, где определенно проявляется чистый восточный дух, я верю, что его работа серьезна; и встреча влияний восточной и западной рас, возможно, отмечена в Европе скорее угасанием гротескного смеха готов, чем каким-либо другим признаком. Мне будет что сказать по этому поводу в других местах этого тома; но сейчас я хочу донести до читателя мысль о том, что яркие оттенки ранней архитектуры Венеции не были признаком веселости сердца и что облачение в многоцветную мантию, под которой она известна среди всех других городов Италии и Европы, было даровано ей не в пылу ее празднества, а в торжественности ее ранней и искренней религии. Впоследствии она стала празднеством земли, маскарадом Италии; *и поэтому* она теперь опустошена; но ее великопное золотое и пурпурное одеяние было дано ей, когда она впервые поднялась весталкой из моря, а не когда она опьянела вином своего блуда.

§ XXXVI. И мы еще никогда не смотрели с достаточным почтением на отдельный дар, который был таким образом дарован ей; мы никогда в достаточной степени не задумывались о том, какое наследство она оставила нам в виде работ тех могущественных художников, которые были главными из ее детей. Это наследство действительно меньше, чем должно было быть, и иное, чем оно должно было быть; ибо до того, как появились Тициан и Тинторет - люди, в которых ее дело и ее слава должны были вместе завершиться, — она уже перестала вести своих сыновей путем истины и жизни, и они много ошибались и не соответствовали тому, что было им предназначено. Нет предмета для размышлений более меланхоличного, более удивительного,

чем то, как Бог так часто допускает, чтобы Его лучшие дары были растоптаны ногами людей, Его богатейшие сокровища были растрочены молью, а мощнейшее влияние Его Духа, данное лишь однажды в мировой истории, было подавлено и сокращено несчастьями случая и вины. Я не удивляюсь тому, что люди страдают, но я часто удивляюсь тому, что они теряют. Мы можем видеть, как добро вырастает из боли и зла; но мертвая, обнаженная, безглазая потеря - что хорошего из этого получается? Плод, упавший на землю прежде, чем созрел; сияющая жизнь и благая цель растворились во внезапной смерти; слова, наполовину сказанные, навеки засохли на губах глиной; или, что более странно, все величие человечества предстало во всей своей полноте, и каждый дар и сила, необходимые для данной цели, в данный момент сосредоточились в одном человеке, и всему этому совершенному благословию было позволено быть отвергнутым, извращенным, раздавленным, отброшенным в сторону теми, кто в нем больше всего нуждается, — городом, который не стоит на холме, свечой, которая не дает света Никому из тех, кто в нем нуждается. в доме: — это самые тяжелые тайны этого странного мира, и, как мне кажется, те, которые больше всего отмечают его проклятие. И это правда, что власть, которой была доверена эта Венеция, была извращена, когда достигла своего пика, тысячью жалких способов; тем не менее, она принадлежала ей одной; к ней обратились все сердца, которые могли быть тронуты ее проявлением, и ни одно не стало сильнее и благороднее от того, что сотворила ее рука. Этот величественный Пейзаж с темными горами, которые охраняют горизонт своими пурпурными башнями, и торжественными лесами, которые собирают свою массу листьев, бронзовых от солнечного света, а не от старости, в те мрачные массы, неподвижно стоящие в небесах, которые буря и мороз уже не в силах ни поколебать, ни сбросить; — эта могучая Человечность, такая совершенная и гордая, которая не скрывает слабости под мантией и не обретает величия от диадемы; величие продуманной формы, на которую золотая пыль и пламя драгоценных камней осыпаются, как морские брызги на скалу, и все же великая Мужественность кажется такой же невероятной. стоять обнаженным на фоне голубого неба; - эта могущественная Мифология, которая наполняет повседневные прогулки людей духовным общением и созерцает, как ангелы—покровители прорываются своим пылающим присутствием сквозь полеты стрел битвы: -измерьте компасом это поле творения, взвесьте ценность наследия, которое Венеция таким образом оставила народам Европы, и затем судите, действительно ли столь обширная, столь благотворная сила могла корениться в распаде. Именно тогда, когда она надела эфод священника, а не пестрый маскарад, огонь снизошел на нее с небес; и она увидела первые его лучи сквозь дождь собственных слез, когда по мере того, как варварский потоп отступал с холмов Италии, контур ее дворцов и сфера ее богатства поднимались вместе, подобно Ирису, нарисованному на Облаке.

41 В 1851 году герцогиней де Берри.

42 От Плетеного дома и Casa Businello, описанных в Приложении, остались только большие центральные аркады.

43 Сохранилось только одно крыло первого этажа. См. [Приложение 11](#).

44 Я обязан привести эти измерения приблизительно, потому что, поскольку этот фасад был изучен строителем с необычайной тщательностью, ни один из его размеров не совпадает с другим; и симметрии между соответствующими арками достигаются за счет изменения глубины их лепнины и вариаций их высоты, что слишком сложно для меня, чтобы вдаваться в

подробности здесь; так что из двух арок, заявленных как 19 футов 8 дюймов в размахе, одна на самом деле составляет 19 футов 6½ дюйма, другая 19 футов 10 дюймов, а из двух заявленных как 20 футов 4 дюйма., один 20 футов, а другой 20 футов 8 дюймов.

45 Автор: мистер Пенроуз.

46 К сожалению, иногда мне приходится читать свои гравюры на дереве задом наперед из-за того, что я забываю перевернуть их на дереве.

47 Вид [таблички X](#). фиг. 1 и 4.

48

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. Фондако де Турехи, боковые столбы. | 9. Собор Святого Марка. |
| 2. Дом с террасой, боковые колонны. | 10. Плетеный дом, верхняя аркада. |
| 3. Дом Фарсетти, центральные колонны, верхняя аркада. | 11. Дом Лоредан, верхняя аркада. |
| 4. Дом Лоредан, нижняя аркада. | 12. Собор Святого Марка. |
| 5. Дом Лоредан, нижняя аркада. | 13. Собор Святого Марка. |
| 6. Фондако де Турки, верхняя аркада. | 14. Фондако де Турки, верхняя аркада. |
| 7. Дом Лоредан, верхняя аркада. | 15. Собор Святого Марка. |
| 8. Собор Святого Марка. | |

49 Сравните “Семь светильников”, глава ii, § 22.

50 Два из них представлены во втором номере моего фолианта о Венеции.

51 Отсутствие истинного гротескного духа в византийских произведениях будет рассмотрено в третьей главе третьего тома.

52 Иезекииль, ххvii. 11.

53 Возможно, нигде в Священном Писании этот тип не используется так трогательно, как в “Плачах”, глава 12, где слово “страдающий” в Вульгате переводится как “виндемиавит”, “восстановленный”.

54 [Приложение 12](#) “Современная живопись на стекле”.

55 2 Царств, хii. 18.

ВТОРОЙ, ИЛИ ГОТИЧЕСКИЙ, ПЕРИОД.

ГЛАВА VI.

ПРИРОДА ГОТИКИ.

§ I. Если читатель обратится к разделению нашего предмета, сделанному в первой главе первого тома, он обнаружит, что сейчас мы собираемся приступить к рассмотрению той школы венецианской архитектуры, которая образует промежуточную ступень между византийскими и готическими формами; но которую, как я нахожу, удобно рассматривать в ее связи с последним стилем. Для того чтобы мы могли различить тенденцию каждого этапа этого изменения, было бы разумно с самого начала попытаться сформировать некоторое общее представление о его конечном результате. Мы уже знаем, что такое византийская архитектура, от которой был совершен переход, но мы должны знать кое-что о готической архитектуре, к которой он привел. Поэтому в этой главе я попытаюсь дать читателю представление, одновременно широкое и определенное, об истинной природе *готической* архитектуры, собственно так называемой; не только венецианской, но и универсальной готики: ибо одной из самых интересных частей нашего последующего исследования будет выяснить, насколько венецианская архитектура достигла универсального или совершенного типа готики и насколько она либо не дотягивала до него, либо принимала чуждые и независимые формы.

§ II. Основная трудность при этом возникает из-за того факта, что каждое здание готического периода отличается в каком-то важном отношении от любого другого; и многие из них включают в себя черты, которые, если бы они встречались в других зданиях, вообще не считались бы готическими; так что все, на что мы можем опереться, это просто, если мне будет позволено так выразиться, большая или меньшая степень *готичности* в каждом исследуемом нами здании. И именно эта готичность — характер, который, в зависимости от того, обнаруживается ли он в большей или меньшей степени в здании, делает его более или менее готическим, — я хочу определить природу; и я испытываю при этом те же трудности, с которыми столкнулся бы любой, кто взялся бы объяснить, например, природу красноты, не указывая ни на что собственно красное, а только на оранжевое и фиолетовое. Предположим, у него для этого есть только веточка вереска и сухой дубовый лист. Он мог бы сказать, что цвет, смешанный с желтым в этом дубовом листе и с синим в этом вереске, был бы красным, если бы вы использовали их по отдельности; но, тем не менее, было бы трудно сделать абстракцию совершенно понятной; и в гораздо большей степени так можно сделать абстракцию готического символа понятной, потому что сам этот символ состоит из множества смешанных идей и может состоять только в их соединении. Иными словами, остроконечные арки не являются готическими, как и сводчатые крыши, ни парящие контрфорсы, ни гротескные скульптуры; но все или некоторые из этих вещей, а также многое другое вместе с ними, когда они объединяются, чтобы обрести жизнь.

§ III. Заметьте также, что в предложенном определении я попытаюсь проанализировать только идею, которая, как я полагаю, уже существует в сознании читателя. У всех нас есть какое-то представление, у большинства из нас весьма определенное, о значении термина "готический"; но я знаю, что многие люди имеют эту идею в своем сознании, не будучи в состоянии дать ей определение: то есть, понимая в целом, что Вестминстерское аббатство готическое, а собор Святого Павла - нет, что Страсбургский собор готический, а собор Святого Петра - нет, они, тем не менее, не имеют четкого представления о том, что они признают в одном или упускают из виду в другом, такого, которое позволило бы им сказать, насколько работы в Вестминстере или Страсбурге хороши и чисты с точки зрения архитектуры. в своем роде: еще меньше можно сказать о любом неприметном здании, таком как Сент-Джеймский дворец или Виндзорский

замок, сколько в нем правильного готического элемента и сколько недостающего, и я верю, что это исследование будет приятным и полезным ; и что будет обнаружено нечто более интересное, чем обычно, в том, чтобы проследить этот серый, сумрачный, многогранный образ готического духа внутри нас; и распознать, какое братство существует между ним и нашими северными сердцами. И если на каком-либо этапе исследования я вмешаюсь в какое-либо из ранее сформированных представлений читателя и использую термин "готический" в любом смысле, который он бы добровольно к нему не придал, я не прошу его принимать, а только изучить и понять мою интерпретацию, необходимую для понимания того, что последует в остальной части работы.

§ IV. Таким образом, мы имеем готический характер, представленный нашему анализу, подобно тому, как химику представляется грубый минерал, смешанный со многими другими посторонними веществами, сам по себе, возможно, нигде не чистый и никогда не может быть получен или виден в чистоте дольше мгновения; но, тем не менее, это вещь определенной и отдельной природы, какой бы неразрывной или запутанной она ни казалась. Теперь обратите внимание: химик определяет свой минерал по двум отдельным признакам; один внешний - его кристаллическая форма, твердость, блеск и т.д.; другой внутренний - пропорции и природа составляющих его атомов. Точно таким же образом мы обнаружим, что готическая архитектура имеет внешние формы и внутренние элементы. Его элементами являются определенные ментальные тенденции строителей, четко выраженные в нем; такие как причудливость, любовь к разнообразию, любовь к богатству и подобные другие. Его внешние формы - остроконечные арки, сводчатые крыши и т.д. И если нет и элементов, и форм, мы не имеем права называть стиль готическим. Недостаточно того, что у него есть Форма, если у него нет также силы и жизни. Недостаточно того, что у него есть Сила, если у него нет формы. Поэтому мы должны исследовать каждый из этих признаков последовательно; и определить, во-первых, каково Ментальное выражение, и, во-вторых, какова Материальная форма готической архитектуры, собственно так называемой.

1. Ментальная Сила или Выражение. Какие характеры, которые нам предстоит выяснить, любили строители готики или инстинктивно выражали в своих работах, в отличие от всех других строителей?

§ V. Вернемся на минуту к нашей химии и отметим, что при определении минерала по его составным частям минерал может образовываться не из той или иной из них, а из объединения всех: например, мел образуется не из древесного угля, не из кислорода и не из извести, а из сочетания всех трех в определенных количествах; все они содержатся в веществах, очень отличных от мела, и нет ничего похожего на мел ни в древесном угле, ни в кислороде, но они, тем не менее, необходимы для его существования.

Так и в различных ментальных характерах, составляющих душу готики. Это создает не то или иное, а их объединение в определенной степени. Каждый из них встречается во многих других архитектурах, помимо готики; но готика не может существовать там, где их нет или, по крайней мере, где им каким-то образом не отведено место. Только есть такая огромная разница между составом минерала и архитектурного стиля, что если мы уберем один из его элементов из камня, его форма полностью изменится, и его существование как такого-то минерала будет разрушено; но если мы уберем один из его ментальных элементов из готического стиля, он станет лишь немного менее готическим, чем был раньше, и объединения двух или трех его

элементов уже достаточно, чтобы придать определенный готический характер, который усиливается по мере добавления остальных и теряет силу, когда мы снова убираем их.

§ VI. Итак, я полагаю, что характерными или моральными элементами готики являются следующие, расположенные в порядке их важности:

1. Дикость.
2. Изменчивость.
3. Натурализм.
4. Гротеск.
5. Ригидность.
6. Избыточность.

Эти символы здесь обозначены как принадлежащие зданию; как принадлежащие строителю, они были бы выражены следующим образом: 1. Дикость или грубость. 2. Любовь к переменам. 3. Любовь к природе. 4. Расстроенное воображение. 5. Упрямство. 6. Щедрость. И я повторяю, что снос любого из них или любых двух не разрушит сразу готический характер здания, но удаление большинства из них разрушит. Я продолжу рассматривать их в их порядке.

§ VII. 1. Дикость. Я не уверен, когда слово “готика” впервые было широко применено к архитектуре Севера; но я предполагаю, что, независимо от даты его первоначального употребления, оно должно было означать упрек и выражать варварский характер народов, среди которых возникла эта архитектура. Это никогда не подразумевало, что они были буквально готического происхождения, и уж тем более что их архитектура была первоначально изобретена самими готами; но это действительно подразумевало, что они и их здания вместе демонстрировали определенную степень суровости и грубости, которые, в отличие от характера южных и восточных народов, казались постоянным отражением контраста между готами и римлянами при их первой встрече. И когда этот падший римлянин, в крайнем бессилии своей роскоши и наглости своей вины, стал образцом для подражания цивилизованной Европе, в конце так называемых Темных веков, слово "готический" стало выражением полного презрения, не без примеси отвращения. Благодаря усилиям антикваров и архитекторов этого столетия готическая архитектура была в достаточной степени защищена от этого презрения; и, возможно, некоторые из нас, в нашем восхищении великолепной научной структурой и святостью ее выражения, могли бы пожелать, чтобы термин "древний упрек" был изъят, а на его место был принят какой-нибудь другой, более очевидный и достойный уважения. Такой замены нет ни малейшего шанса, как и необходимости. Поскольку эпитет был употреблен пренебрежительно, он был употреблен ложно; но в этом слове, правильно понятом, нет упрека; напротив, есть глубокая истина, которую инстинкт человечества почти бессознательно распознает. Это правда, великая и глубоко верная правда, что архитектура Севера груба и диковата; но неправда, что по этой причине мы должны осуждать ее или презирать. Совсем наоборот: я считаю, что именно этот персонаж заслуживает нашего глубочайшего уважения.

§ VIII. Карты мира, составленные современной наукой, поместили в узкое пространство выражение огромного объема знаний, но я еще никогда не видел ни одной достаточно наглядной, чтобы зритель мог представить себе тот контраст в физическом облике, который существует между Северными и южными странами. Мы знаем различия в деталях, но у нас нет того широкого взгляда и понимания, которые позволили бы нам ощутить их во всей полноте. Мы знаем, что горечавки растут в Альпах, а оливки - на Апеннинах; но мы недостаточно хорошо представляем себе ту пеструю мозаику поверхности земли, которую видит птица во время своего перелета, ту разницу между районом горечавки и оливы, которую аист и ласточка видят вдалеке, когда они опираются на ветер сирокко. Давайте на мгновение попытаемся подняться даже выше уровня их полета и представим Средиземное море, лежащее под нами, как неправильной формы озеро, и все его древние мысы, дремлющие на солнце: тут и там гневное пятно грома, серое пятно бури, движущееся по пылающему полю; и тут и там неподвижный венок белого вулканического дыма, окруженный кольцом пепла; но по большей части великое умиротворение света, Сирии и Греции, Италии и Испании, уложенных, как куски золотой мостовой, в синеве моря, сменяющееся, когда мы наклоняемся ближе к нему. они украшены властной чеканной работой горных цепей, мягко светящимися террасными садами и цветами, отяжелевшими от ладана, смешанными с зарослями лавра, апельсина и перламутровых пальм, которые своими серо-зелеными тенями смягчают жжение мраморных скал и порфировых уступов, уходящих под светящийся песок. Затем давайте пройдем дальше на север, покамы не увидим, как краски востока постепенно сменяются обширным поясом дождливой зелени, где пастбища Швейцарии, и тополиные долины Франции, и темные леса Дуная и Карпат простираются от устьев Луары до устьев Волги, видимые сквозь расселины в серых завитках дождевых облаков и слоистой вуали тумана у ручьев, низко стелющихся по пастбищам; а затем, еще дальше на север, чтобы увидеть, как земля вздымается могучими массами свинцовых скал и вересковых пустошей, мы увидим, как земля превращается в могучие массы свинцовых скал и вересковых пустошей. граничащий с обширной пустошью мрачного пурпура, этот пояс полей и лесов, раскалывающийся на неправильные и ужасные острова среди северных морей, избиваемый штормами и охлаждаемый ледоходом, и терзаемый яростными толчками встречного прилива, пока корни последних лесов не вырвутся из горных ущелий, а голод северного ветра не обглодает их вершины до бесплодия; и, наконец, стена льда, прочная, как железо, смертоносно скалит на нас свои белые зубы из полярных сумерек. И, однажды пройдя в мыслях градицию зональной радужки земли во всей ее материальной необъятности, давайте спустимся к ней поближе и понаблюдаем за параллельными изменениями в поясе животной жизни: за множеством быстрых и блестящих созданий, которые парят в воздухе и море или ступают по пескам южной зоны; полосатые зебры и пятнистые леопарды, блестящие змеи и птицы, одетые в пурпур и алое. Давайте сравним их изящество, яркость окраски и быстроту движений с силой, скованной морозом, с косматым покровом и темным оперением северных племен; сравним арабскую лошадь с шотландской, тигра и леопарда с волком и медведем, антилопу с лосем, райскую птицу со скопой: и затем, смиренно признавая великие законы, по которым земля и все, что на ней обитает, управляются на протяжении всего их существования, давайте не осуждать, а радоваться выражению человеком своего собственного покоя в уставах северных племен. о землях, которые дали ему жизнь. Давайте с благоговением наблюдать за ним, когда он ставит рядом горящие драгоценные камни и разглаживает мягкой скульптурой яшмовые колонны, которые должны отражать непрерывный солнечный свет и подниматься в безоблачное небо; но не с меньшим благоговением давайте стоять рядом с ним, когда грубой силой и торопливым ударом он выбивает неотесанную живость из камней, которые он вырвал

из мха вересковой пустоши, и вздымает в потемневший воздух груды железных опор и неровную стену, порожденную воображением, столь же диким и своенравным, как северное море; творения, созданные им. неуклюжей формы и жестких конечностей, но полных волчьей жизни; свирепых, как дующие ветры, и переменчивых, как облака, которые их окутывают.

Повторяю, в этом нет ни унижения, ни упрека, а только достоинство и почетность; и мы бы жестоко ошиблись, отказываясь либо признать в качестве существенного признака существующей архитектуры Севера, либо признать в качестве желательного признака в том, чем она еще может быть, эту дикость мысли и грубость работы; этот образ горного братства между собором и Альпами; это великолепие непоколебимой мощи, проявляющееся только энергичнее, потому что прикосновение тонких пальцев охлаждалось морозным ветром, а взгляд затуманивался. от болотного тумана или ослепленный градом; это выражение сильного духа людей, которые не могут собирать излишки плодов с земли или греться в мечтательной благодати солнечного света, но должны разбивать скалу ради хлеба, и вырубать лес для костра, и показывать, даже в том, что они делали для своего удовольствия, некоторые из тяжелых привычек рук и сердца, которые выработались у них, когда они размахивали топором или работали плугом.

§ IX. Если, однако, дикость готической архитектуры, просто как выражение ее происхождения у северных народов, можно рассматривать в некотором роде как благородный характер, то она обладает еще более высоким благородством, если рассматривать ее как показатель не климата, а религиозного принципа.

В 13-м и 14-м параграфах [главы XXI](#). в первом томе этого труда было отмечено, что системы архитектурного орнамента, собственно так называемые, можно разделить на три: 1. Рабский орнамент, в котором исполнение или власть низшего работника полностью подчиняется интеллекту высшего; 2. Конституционный орнамент, в котором исполнительная низшая власть до определенного момента эмансипирована и независима, имеет собственную волю, но признает свою неполноценность и подчиняется высшим силам; и 3. Революционный орнамент, в котором вообще не допускается неполноценность исполнительной власти. Здесь я должен несколько подробнее объяснить природу этих разделений.

Раболепствующими украшениями являются главные школы - греческая, ниневитская и египетская; но их раболепие бывает разного рода. Греческий мастер был намного выше ассирийца или египтянина по знаниям и могуществу. Ни он, ни те, для кого он работал, не могли вынести видимости несовершенства в чем бы то ни было; и, следовательно, украшение, которое он поручил сделать подчиненным, состояло из простых геометрических форм — шаров, гребней и совершенно симметричной листвы, — которые могли быть выполнены с абсолютной точностью с помощью линий и правил и были в своем роде столь же совершенны, когда были завершены, как его собственная фигурная скульптура. Ассирийцы и египтяне, напротив, менее разбиравшиеся в точности формы во всем, были довольны тем, что их фигурная скульптура выполнялась низшими мастерами, но снизили метод ее обработки до стандарта, которого мог достичь каждый рабочий, а затем обучили его дисциплине настолько жесткой, что не было ни малейшего шанса, что он не соответствовал установленному стандарту. Грек не давал низшему рабочему предмета, который он не мог бы выполнить в совершенстве. Ассириец давал ему предметы, которые он мог выполнить лишь несовершенно, но установил юридический стандарт для его несовершенства. Рабочий был в обеих системах рабом.⁵⁶

§ X. Но в средневековой, или особенно христианской, системе украшения это рабство полностью устранено; христианство признало, как в малом, так и в великом, индивидуальную ценность каждой души. Но она не только признает свою ценность; она признает свое несовершенство, придавая достоинство только признанию недостойности. Это признание утраченной силы и падшей природы, которое грек или ниневитянин считали чрезвычайно болезненным и, насколько это возможно, полностью отвергали, христианин делает ежедневно и ежечасно, без страха рассматривая этот факт как ведущий, в конце концов, к вящей славе Божьей. Поэтому ко всякому духу, которого христианство призывает к себе на служение, она обращается с увещанием: делай, что можешь, и откровенно признавайся в том, чего ты не в состоянии сделать; не позволяй сокращать твои усилия из-за страха неудачи или замалчивать твоё признание из-за страха позора. И, возможно, главное достоинство готических архитектурных школ состоит в том, что они таким образом получают результаты труда низших умов; и из фрагментов, полных несовершенства и выдающих это несовершенство каждым штрихом, снисходительно воздвигают величественное и непростительное целое.

§ XI. Но ум современного англичанина имеет много общего с умом грека в том, что он страстно желает во всех вещах предельной завершенности или совершенства, совместимого с их природой. Абстрактно это благородный характер, но он становится низменным, когда заставляет нас забывать относительные достоинства самой этой природы и предпочитать совершенство низшей природы несовершенству высшей; не принимая во внимание, что, если судить по такому правилу, все грубые животные были бы предпочтительнее человека, потому что они более совершенны в своих функциях и роде, и все же всегда считаются ниже его, так и в творениях человека те, которые более совершенны в своем роде, всегда ниже тех, которые по своей природе подвержены большому количеству недостатков. Ибо чем прекраснее природа, тем больше недостатков она проявит через свою ясность; и это закон этой вселенной, что лучшие вещи редко можно увидеть в их лучшем виде. Дикая трава растет хорошо и сильно из года в год; но пшеница, в соответствии с большим благородством своей природы, подвержена более ожесточенному поражению фитофторозом. И поэтому, хотя во всем, что мы видим или делаем, мы должны желать совершенства и стремиться к нему, мы, тем не менее, не должны ставить низменное в его ограниченном выполнении выше более благородного в его могучем прогрессе; не ценить гладкую мелочность выше сокрушенного величия; не предпочитать низменную победу почетному поражению; не понижать уровень нашей цели, чтобы мы могли более уверенно наслаждаться самодовольством успеха. Но, прежде всего, в наших отношениях с душами других людей мы должны заботиться о том, как мы сдерживаем строгими требованиями или ограниченной осторожностью усилия, которые в противном случае могли бы привести к благородному результату; и, что еще важнее, о том, как мы воздерживаемся от восхищения великими достоинствами, потому что к ним примешиваются грубые недостатки. Итак, в устройстве и природе каждого человека, каким бы грубым или простым он ни был, которого мы используем для физического труда, есть некоторые способности к лучшему: некоторое запоздалое воображение, вялые эмоции, шаткие шаги мысли есть даже в худшем случае; и в большинстве случаев это наша собственная вина, что они *are* вялые. Но они не могут быть усилены, если мы не довольствуемся тем, что принимаем их в их слабости, и если мы не ценим и не почитаем их в их несовершенстве выше самого лучшего и совершенного ручного мастерства. И это то, что мы должны делать со всеми нашими работниками; искать в них *вдумчивую* часть и извлекать из них то, что мы теряем из-за этого, какие бы промахи и оплошности мы ни были вынуждены брать с собой. Ибо лучшее, что есть в них, не может

проявиться само по себе, но в компании с большим количеством ошибок. Поймите это ясно: вы можете научить человека проводить прямую линию и сокращать ее; проводить изогнутую линию и вырезать ее; копировать и вырезать любое количество заданных линий или форм с восхитительной скоростью и совершенной точностью; и вы найдете его работу совершенной в своем роде; но если вы попросите его подумать о какой-либо из этих форм, подумать, не может ли он найти ничего лучшего в своей голове, он остановится; его выполнение станет нерешительным; он подумает, и десять к одному, что он подумает неправильно; десять к одному, что он допустит ошибку при первом прикосновении к своей работе. как мыслящее существо. Но, несмотря на все это, вы сделали из него человека. Раньше он был всего лишь машиной, ожившим инструментом.

§ XII. И заметьте, в этом вопросе вы поставлены перед суровым выбором. Вы должны либо сделать из этого существа инструмент, либо из него человека. Вы не можете сделать и то, и другое. Мужчины не были созданы для того, чтобы работать с точностью инструментов, быть точными и совершенными во всех своих действиях. Если вы хотите добиться от них такой точности и заставить их пальцы измерять градусы, как шестеренки, а руки вычерчивать кривые, как циркули, вы должны лишить их человечности. Вся энергия их духа должна быть направлена на то, чтобы сделать из них винтики и циркули. Все их внимание и силы должны быть направлены на совершение низменного поступка. Взор души должен быть устремлен на кончик пальца, и сила души должна наполнять все невидимые нервы, которые направляют ее, десять часов в день, чтобы она не могла отклониться от своей стальной точности, и тогда душа и зрение изнашиваются, и все человеческое существо в конце концов теряется — превращается в кучу опилок, если говорить о его интеллектуальной работе в этом мире; спасается только его Сердце, которое не может принять форму шестеренок и циркуля, но по истечении десяти часов расширяется до человеческого очага. С другой стороны, если вы хотите сделать человека из рабочего существа, вы не сможете создать инструмент. Стоит ему только начать воображать, размышлять, пытаться сделать что-нибудь стоящее; и точность, с которой работает двигатель, сразу же теряется. Отсюда проистекает вся его грубость, вся его тупость, вся его неспособность; стыд за стыдом, неудача за неудачей, пауза за паузой; но проистекает и все его величие; и мы осознаем его высоту только тогда, когда видим, как над ним сгущаются тучи. И независимо от того, будут ли облака светлыми или темными, за ними и внутри них произойдет преображение.

§ XIII. А теперь, читатель, огляди эту свою английскую комнату, которой ты так часто гордился, потому что работа в ней была такой хорошей и прочной, а украшения такими законченными. Посмотрите еще раз на все эти точные молдинги, идеальную полировку и безошибочную подгонку выдержанного дерева и закаленной стали. Много раз вы восхищались ими и думали, какой великой была Англия, потому что ее малейшая работа была выполнена так тщательно. Увы! если читать правильно, эти совершенства являются признаками рабства в нашей Англии, в тысячу раз более горького и унижительного, чем рабство бичеванного африканца или грека-илота. Людей могут избивать, заковывать в цепи, мучить, запрягать в ярмо, как скот, забивать, как летних мух, и все же они остаются в каком-то смысле, и в лучшем смысле, свободными. Но души в себе их души, уничтожать и превращать в гнилую полынь молочные побеги их человеческого разума, превращать плоть и кожу, которые, после того как над ними поработает червь, должны узреть Бога, в кожаные ремни для запрягания машин, — вот что значит быть воистину рабовладельцами; и в Англии могло бы быть больше свободы, хотя бы самые легкомысленные слова ее феодалов стоили человеческих жизней, и хотя бы кровь раздосадованного земледельца капала в борозды ее полей, чем в то время, когда оживление их

множество отправляется, как топливо, чтобы подпитывать фабричный дым, и их сила ежедневно тратится на тонкость полотна или на точность лески.

§ XIV. И, с другой стороны, выйдите снова, чтобы взглянуть на фасад старого собора, где вы так часто улыбались фантастическому невежеству старых скульпторов: осмотрите еще раз этих уродливых гоблинов, и бесформенных монстров, и суровые статуи, лишенные анатомии и неподвижные; но не насмехайтесь над ними, ибо они являются признаками жизни и свободы каждого мастера, который вырезал камень; свободы мысли и ранга в масштабе бытия, которых не могут обеспечить никакие законы, никакие хартии, никакие благотворительные организации; но достижение которых должно быть первоочередной целью всей Европы в наши дни. вернуть для своих детей.

§ XV. Пусть не подумают, что я говорю дико или экстравагантно. Поистине, это превращение исполнителя в машину, которое больше, чем любое другое зло нашего времени, ведет массы народов повсюду к тщетной, бессвязной, разрушительной борьбе за свободу, природу которой они не могут объяснить самим себе. Их всеобщий протест против богатства и знатности не вызван у них ни давлением голода, ни уколом униженной гордыни. Они многое делают и совершали во все века; но основы общества еще никогда не были так потрясены, как в наши дни. Дело не в том, что людей плохо кормят, а в том, что они не получают удовольствия от работы, которой зарабатывают себе на хлеб, и поэтому смотрят на богатство как на единственное средство получения удовольствия. Дело не в том, что людям больно от презрения высших классов, но они не могут выносить своего собственного; ибо они чувствуют, что вид труда, к которому они приговорены, поистине унизителен и делает их ниже людей. Никогда высшие классы не испытывали такого сочувствия к низшим или милосердия к ним, как в наши дни, и все же никогда они не ненавидели их так сильно: ибо в старину разделение между благородными и бедными было всего лишь стеной, возведенной законом; теперь это настоящая разница в уровне положения, пропасть между высшими и низшими слоями общества, и на дне ее стоит гнилой воздух. Я не знаю, наступит ли когда-нибудь день, когда природа правильной свободы будет понята и когда люди увидят, что повиноваться другому человеку, трудиться для него, благоговеть перед ним или перед его местом - это не рабство. Часто это лучший вид свободы — свобода от забот. Человек, который говорит одному: "Иди", и он уходит, и другому: "Приди", и он приходит, в большинстве случаев испытывает больше сдержанности и трудностей, чем человек, который ему повинует. Движениям одного мешает ноша на плече, другого - уздечка на губах: нет способа облегчить эту ношу; но нам не нужно страдать от уздечки, если мы не чавкаем по ней. Отдавать почтение другому, отдавать себя и свою жизнь в его распоряжение - это не рабство; часто это самое благородное состояние, в котором человек может жить в этом мире. Действительно, существует рабское почтение, то есть иррациональное или эгоистичное; но есть также благородное почтение, то есть разумное и любящее; и человек никогда не бывает таким благородным, как тогда, когда он испытывает благоговение такого рода; более того, даже если чувство переходит границы простого разума, так что оно становится любовью, оно возвышает человека. В ком на самом деле была большая часть натуры крепостного — в ирландском крестьянине, который вчера подстерегал своего домовладельца, просунув дуло мушкета сквозь ветхую изгородь; или в том старом слуге-горце, который 200 лет назад в Инверкейтинге отдал свою жизнь и жизни своих семерых сыновей за своего вождя?⁵⁷ — и когда каждый падал, призывая своего брата на смерть: "Еще один за Гектора!" И поэтому во все века и во всех странах люди оказывали друг другу почтение и приносили жертвы не только без жалоб, но и с радостью; и голод, и опасности, и меч, и всякое зло, и всякий позор охотно

переносились во имя господ и королей; ибо все эти дары сердца облагораживали людей, которые отдавали, не меньше, чем людей, которые их получали, и природа побуждала, и Бог вознаграждал жертву. Но чувствовать, как их души увядают внутри них, не получив благодарности, обнаруживать, что все их существо погружено в непризнанную бездну, что они превращены в груды механизмов, пронумерованных его колесиками и взвешенных ударами его молотка; — этого природа не повелела, — этого Бог не благословляет, — этого человечество долго вынести не в состоянии.

§ XVI. В последнее время мы много изучали и усовершенствовали великое изобретение цивилизации - разделение труда; только мы даем ему ложное название. По правде говоря, разделяется не труд, а люди, Разделенные на простые группы людей, разбитые на мелкие фрагменты и крошки жизни; так что всей той крохи разума, которая осталась в человеке, недостаточно для изготовления булавки или гвоздя, но она исчерпывает себя на изготовлении острия булавки или шляпки гвоздя. Воистину, делать много булавок за день - дело хорошее и желанное; но если бы мы только могли увидеть, каким хрустальным песком были отшлифованы их острия, — песком человеческой души, который нужно сильно увеличить, прежде чем можно будет разглядеть, что это такое, — мы бы подумали, что в этом тоже может быть какая-то потеря. И великий крик, который раздается из всех наших промышленных городов, громче, чем дым в их печах, вполне соответствует этому, — что мы производим там все, кроме людей; мы бланшируем хлопок, упрочняем сталь, рафинируем сахар и придаем форму керамике; но освещение, усиление, облагораживание или формирование единого живого духа никогда не входит в нашу оценку преимуществ. И со всем злом, к которому этот крик призывает мириады наших людей, можно бороться только одним способом: не учением и не проповедью, ибо учить их - значит всего лишь показывать им их несчастье, а проповедовать им, если мы не делаем ничего больше, чем проповедуем, - значит насмехаться над этим. Этого можно достичь только путем правильного понимания со стороны всех классов того, какие виды труда полезны для людей, возвышают их и делают счастливыми; путем решительного принесения в жертву таких удобств, красоты или дешевизны, которые могут быть получены только путем деградации рабочего; и столь же решительным спросом на продукты и результаты здорового и облагораживающего труда.

§ XVII. И как, спросят нас, эти продукты должны быть признаны и этот спрос должен регулироваться? Легко: при соблюдении трех общих и простых правил:

1. Никогда не поощряйте производство каких-либо предметов, не абсолютно необходимых, в производстве которых *Изобретения* не участвуют.
2. Никогда не требуйте точной отделки ради нее самой, а только ради какой-то практической или благородной цели.
3. Никогда не поощряйте имитацию или копирование любого рода, за исключением случаев сохранения записей о великих работах.

Второй из этих принципов - единственный, который непосредственно вытекает из рассмотрения нашего непосредственного предмета; но я также кратко объясню значение и масштабы первого, оставляя применение третьего для другого места.

1. Никогда не поощряйте изготовление чего-либо ненужного, в производстве чего изобретательство не участвует.

Например. Стекланные бусины совершенно не нужны, и при их изготовлении не используется дизайн или продуманность. Они формируются путем предварительного вытягивания стекла в виде стержней; эти стержни человеческой рукой измельчаются на фрагменты размером с бусины, а затем осколки округляются в печи. Люди, которые рубят прутья, сидят за своей работой весь день, их руки вибрируют от постоянного и точно рассчитанного по времени паралича, и бусины падают под их вибрацией, как град. Ни они, ни мужчины, которые вытаскивают стержни или сплавляют осколки, не имеют ни малейшего повода использовать какие-либо человеческие способности; и поэтому каждая молодая леди, покупающая стекланные бусы, вовлечена в работоторговлю, причем в гораздо более жестокую, чем та, с которой мы так долго пытались покончить.

Но стекланные чашки и сосуды могут стать предметом изысканного изобретения; и если, покупая их, мы платим за изобретение, то есть за красивую форму, или цвет, или гравировку, а не просто за завершенность исполнения, мы приносим пользу человечеству.

§ XVIII. Итак, опять же, огранка драгоценных камней во всех обычных случаях требует небольшого напряжения каких-либо умственных способностей; некоторого такта и рассудительности во избежание изъянов и так далее, но ничего такого, что могло бы выявить весь ум целиком. Таким образом, каждый человек, который носит ограненные драгоценности просто ради их ценности, является надсмотрщиком за рабами.

Но работа ювелира и различный дизайн сгруппированных ювелирных изделий и эмалевых изделий могут стать предметом самого благородного человеческого разума. Следовательно, деньги, потраченные на покупку хорошо оформленной посуды, драгоценных гравированных ваз, камей или эмалей, приносят пользу человечеству; и в работах такого рода можно использовать драгоценные камни для усиления их великолепия; и тогда их огранка является платой за достижение благородной цели, а значит, вполне допустимой.

§ XIX. Возможно, я продолжу настаивать на этом законе в другом месте, но наша непосредственная забота заключается главным образом во втором, а именно: никогда не требовать точного завершения, если это не ведет к благородному результату. Заметьте, я остановился только на грубости готики или любом другом виде несовершенства как достойном восхищения там, где без этого было невозможно создать дизайн или мысль. Если вы хотите, чтобы у вас были мысли грубого и необразованного человека, вы должны иметь их в грубой и необученной форме; но от образованного человека, который может без усилий выражать свои мысли образованным способом, принимать изящные выражения и быть благодарным. Только *уловите* эту мысль и не заставляйте крестьянина замолчать из-за того, что он не может хорошо говорить по грамматике, или до тех пор, пока вы не научите его грамматике. Грамматика и утонченность хороши и в том, и в другом, только сначала убедитесь в лучшем. И, таким образом, в искусстве желательно, чтобы величайшие мастера придавали ему изящество, и оно всегда дается ими. Некоторые места Микеланджело, Леонардо, Фидия, Перуджино, Тернера отделаны с самой изысканной тщательностью; и отделка, которую они придают, всегда приводит к более полному достижению их благородных целей. Но низшие люди, чем эти, не могут довести дело до конца, ибо для этого требуются непревзойденные знания, и тогда мы должны принять их мысли такими, какими они способны их высказать. Итак, правило простое: всегда ищите сначала изобретение, а затем такое исполнение, которое поможет изобретению и на которое изобретатель способен без болезненных усилий, и *не более*. Прежде всего, не

требуйте утонченности исполнения там, где нет мысли, ибо это работа рабов, ничем не искупленная. Лучше выбирайте грубую работу, чем гладкую, только для достижения практической цели, и никогда не воображайте, что есть причина гордиться чем-либо, чего можно добиться терпением и наждачной бумагой.

§ XX. Я приведу только один пример, который, однако, покажет читателю, что я имею в виду, исходя из уже упомянутого производства стекла. Наше современное стекло отличается исключительной прозрачностью по своей сути, правильностью формы, точностью огранки. Мы гордимся этим. Нам должно быть за это стыдно. Старое венецианское стекло было мутным, неаккуратным во всех своих формах и неумело ограненным, если вообще было. И старый венецианец по праву гордился им. Ибо есть разница между английским и венецианским мастером в том, что первый думает только о точном соответствии своим образцам, о том, чтобы его изгибы были идеально правильными, а края - идеально острыми, и становится просто машиной для закругления изгибов и заточки краев, в то время как старый венецианец ни на йоту не заботился о том, острые у него края или нет, но он изобретал новый дизайн для каждого бокала, который он делал, и никогда не лепил ручку или выступ без новой фантазии. И поэтому, хотя некоторые виды венецианского стекла достаточно уродливы и неуклюжи, когда их изготавливают неуклюжие и неумелые мастера, другое венецианское стекло настолько прекрасно по своим формам, что за него не бывает слишком высокой цены; и мы никогда не видим одну и ту же форму в нем дважды. Теперь у вас не может быть отделки и разнообразной формы. Если рабочий думает о своих гранях, он не может думать о своем дизайне; если о своем дизайне, он не может думать о своих гранях. Решайте, будете ли вы платить за красивую форму или идеальную отделку, и в тот же момент решайте, сделаете ли вы рабочего человеком или точильным камнем.

§ XXI. Нет, но читатель прерывает меня: “Если бы рабочий мог красиво конструировать, я бы не хотел, чтобы его держали у печи. Пусть его заберут и сделают джентльменом, и у него будет мастерская, и он будет создавать там свое стекло, и я прикажу выдувать и резать его для него простым рабочим, и так у меня тоже будет свой дизайн и своя отделка ”.

Все идеи такого рода основаны на двух ошибочных предположениях: первое, что мысли одного человека могут или должны быть выполнены руками другого человека; второе, что ручной труд является деградацией, когда им управляет интеллект.

В больших масштабах и в работе, определяемой линией и правилом, действительно возможно и необходимо, чтобы мысли одного человека воплощались в жизнь трудом других; в этом смысле я уже определил лучшую архитектуру как выражение разума зрелости руками детства. Но в меньшем масштабе и в конструкции, которая не поддается математическому определению, мысли одного человека никогда не могут быть выражены другим: и разница между чувством прикосновения человека, который изобретает, и человека, который подчиняется указаниям, часто является единственной разницей между великим и обычным произведением искусства. Насколько велика разница между оригинальным и подержанным исполнением, я попытаюсь показать в другом месте; здесь это не столько соответствует нашей цели, сколько указывает на другую и более фатальную ошибку - презирать ручной труд, когда им управляет интеллект; ибо презирать его, когда им управляет интеллект, не менее фатальная ошибка, чем ценить его ради него самого. В наши дни мы всегда пытаемся разделить их; мы хотим, чтобы один человек

всегда думал, а другой всегда работал, и мы называем одного джентльменом, а другого оперативником; тогда как рабочий должен часто думать, а мыслитель часто работать, и оба должны быть джентльменами в лучшем смысле этого слова. Как бы то ни было, мы делаем обоих неджентли, одного завидующего, другого презирающего, своим братом; а основная масса общества состоит из болезненных мыслителей и жалких тружеников. Теперь только трудом мысль может стать здоровой, и только мыслью труд может стать счастливым, и эти два явления нельзя безнаказанно разделить. Было бы хорошо, если бы все мы были в той или иной степени хорошими ремесленниками, и позор физического труда был бы полностью устранен; так что, хотя по-прежнему существовало бы резкое расовое различие между дворянами и простолюдными, среди последних не должно было бы быть резкого различия в занятиях, как между праздными и работающими людьми, или между людьми либеральных и нелиберальных профессий. Все профессии должны быть либеральными, и в них должно быть меньше гордости за особенности работы и больше за высокие достижения. И более того, в каждой из нескольких профессий ни один мастер не должен быть слишком горд, выполняя свою самую тяжелую работу. Маляр должен сам молотить краски; архитектор должен работать на верфи каменщика со своими людьми; мастер-фабрикант сам должен быть более искусным работником, чем кто-либо на его фабриках; и различие между одним человеком и другим заключается только в опыте и мастерстве, а также в авторитете и богатстве, которые они должны получить естественным и справедливым образом.

§ XXII. Я был бы далек от рассматриваемого вопроса, если бы занялся этой интересной темой. Полагаю, было сказано достаточно, чтобы показать читателю, что грубость или несовершенство, которые поначалу сделали термин “готика” предметом упрека, действительно, при правильном понимании, является одним из самых благородных признаков христианской архитектуры, и не только благородным, но *искусственным*. Это кажется фантастическим парадоксом, но, тем не менее, это важнейшая истина, что ни одна архитектура не может быть по-настоящему благородной, если она *не* несовершенна. И это легко доказуемо. Ибо, поскольку архитектор, которого мы предположим способным выполнить все в совершенстве, не может выполнить все своими руками, он должен либо сделать рабов из своих рабочих на древнегреческий и современный английский манер и приравнять свою работу к способностям раба, то есть унижить ее; или же он должен взять своих рабочих такими, какими он их находит, и позволить им показать свои слабости вместе с их силой, что повлечет за собой готическое несовершенство, но сделает всю работу настолько благородной, насколько это может сделать интеллект эпохи.

§ XXIII. Но принцип может быть сформулирован еще шире. Я ограничил его иллюстрацию архитектурой, но я не должен делать вид, что это относится только к архитектуре. До сих пор я использовал слова “несовершенный” и “совершенный” просто для того, чтобы провести различие между работой, выполненной крайне неумелым образом, и работой, выполненной со средней точностью и наукой; и я настаивал на том, чтобы допускалась любая степень неумелости, при условии, что у ума работника было место для выражения. Но, строго говоря, никакая хорошая работа не может быть совершенной, *атребование совершенства всегда является признаком непонимания целей искусства*.

§ XXIV. Это по двум причинам, обе основаны на вечных законах. Во-первых, ни один великий человек никогда не прекращает работу, пока не достигнет точки провала; то есть его ум всегда намного опережает его исполнительские способности, и последние время от времени будут

уступать в попытках следовать им; кроме того, он всегда будет уделять второстепенным частям своей работы лишь такое второстепенное внимание, какого они требуют; и в соответствии со своим величием он настолько привыкает к чувству неудовлетворенности лучшим, что он может сделать, что в моменты усталости или гнева на себя ему будет все равно, если наблюдатель тоже будет недоволен. Я думаю, что был только один человек, который не признавал этой необходимости и всегда стремился достичь совершенства, - Леонардо; результатом его тщетных усилий было лишь то, что он потратил десять лет на создание картины и оставил ее незаконченной. И поэтому, если у нас вообще будут работать великие люди или меньше людей, делающих все возможное, работа будет несовершенной, какой бы прекрасной она ни была. В человеческой работе только то, что плохо, может быть совершенным, хотя и по-своему плохо.⁵⁸

§ XXV. Вторая причина заключается в том, что несовершенство в некотором роде существенно для всего, что мы знаем о жизни. Это признак жизни в смертном теле, то есть состояния прогресса и перемен. Ничто из живого не является и не может быть строго совершенным; часть его разлагается, часть зарождается. Цветок наперстянки — на треть распустившийся бутон, на треть распустившийся, на треть в полном цвету — это прообраз жизни этого мира. И во всем живом есть определенные неровности и недостатки, которые являются не только признаками жизни, но и источниками красоты. Ни одно человеческое лицо не является абсолютно одинаковым в своих линиях с каждой стороны, ни один лист не совершенен в своих долях, ни одна ветка не отличается симметрией. Все допускают неправильность, поскольку они подразумевают перемены; и устранять несовершенство - значит уничтожать самовыражение, ограничивать усилия, парализовывать жизненную силу. Все вещи буквально становятся лучше, прекраснее и любимее из-за несовершенства, которое было предопределено Богом, чтобы законом человеческой жизни было Усилие, а законом человеческого суда - Милосердие.

Тогда примите это как универсальный закон, что ни архитектура, ни любое другое благородное творение человека не может быть хорошим, если оно не несовершенно; и давайте будем готовы к тому странному факту, который мы ясно увидим по мере приближения к периоду Возрождения, что первой причиной упадка европейских искусств было неумолимое требование совершенства, которое невозможно ни заглушить благоговением перед величием, ни смягчить прощением простоты.

Итак, о Грубости или Дикости, которая является первым ментальным элементом готической архитектуры. Это элемент и многих других здоровых архитектур, например, византийской и романской; но истинная готика не может существовать без нее.

§ XXVI. Вторым ментальным элементом, названным выше, была Изменчивость, или Разнообразие.

Я уже ввел в действие разрешение на независимую эксплуатацию для низших рабочих, просто как долг *перед ними* как облагораживание архитектуры, делая ее более христианской. Теперь мы должны рассмотреть, какую награду мы получаем за выполнение этой обязанности, а именно за постоянное разнообразие каждой детали здания.

Везде, где рабочий полностью поработан, части здания, конечно, должны быть абсолютно похожи друг на друга; ибо совершенства его исполнения можно достичь, только тренируя его в выполнении чего-то одного и не давая ему делать ничего другого. Таким образом, степень деградации рабочего можно определить с первого взгляда, наблюдая, похожи ли отдельные

части здания или нет; и если, как в греческой работе, все капители одинаковы, а лепнина неизменна, то деградация полная; если, как в египетской или ниневитской работе, хотя способ выполнения определенных фигур всегда один и тот же, порядок рисунка постоянно меняется, деградация менее тотальная; если, как в готической работе, постоянно меняются как дизайн, так и исполнение, рабочий, должно быть, полностью изменился. освободи.

§ XXVII. Насколько очевидец выигрывает от свободы рабочего, возможно, может быть поставлено под сомнение в Англии, где одним из сильнейших инстинктов почти в каждом сознании является Любовь к Порядку, которая заставляет нас желать, чтобы окна наших домов соединялись парами, как наши упряжные лошади, и позволяет нам без колебаний отдавать нашу веру архитектурным теориям, которые устанавливают форму для всего и запрещают отклонения от нее. Я бы не стал ставить под сомнение любовь к порядку: это один из самых полезных элементов английского мышления; он помогает нам в нашей торговле и во всех чисто практических вопросах; и во многих случаях это один из краеугольных камней морали. Только не давайте нам думать, что любовь к порядку - это любовь к искусству. Это правда, что порядок в его высшем смысле является одной из необходимых составляющих искусства, точно так же, как время является необходимой составляющей музыки; но любовь к порядку имеет не больше отношения к нашему правильному наслаждению архитектурой или живописью, чем любовь к пунктуальности к восприятию оперы. Боюсь, опыт учит нас, что аккуратные и методичные привычки в повседневной жизни редко характерны для тех, кто либо быстро постигает, либо богато владеет творческими способностями искусства; однако между этими двумя инстинктами нет ничего несовместимого, и ничто не мешает нам сохранять наши деловые привычки и в то же время в полной мере допускать самые благородные дары Изобретательства и наслаждаться ими. Мы уже делаем это в любой другой отрасли искусства, кроме архитектуры, и только там мы не делаем этого, потому что нас учили, что это было бы неправильно. Наши архитекторы серьезно сообщают нам, что, поскольку существует четыре правила арифметики, существует пять архитектурных порядков; мы, в нашей простоте, думаем, что это звучит непротиворечиво, и верим им. Они также сообщают нам, что существует одна правильная форма для коринфских капителей, другая для дорических и еще одна для ионических. Мы, учитывая, что существует также надлежащая форма для букв А, В и С, думаем, что это также звучит непротиворечиво, и принимаем это предложение. Понимая, следовательно, что одна форма указанных капителей является правильной, и никакая другая, и испытывая добросовестный ужас перед всякой неприличностью, мы позволяем архитектору предоставить нам указанные капители надлежащей формы в таком-то количестве, а во всем остальном позаботиться о соблюдении юридических форм; сделав это, мы пребываем в вынужденной уверенности, что у нас хорошее жилье.

§ XXVIII. Но наши высшие инстинкты не обманываются. Мы не получаем удовольствия от предоставленного нам здания, похожего на то, которое мы видим в новой книге или на новой картине. Мы можем гордиться его размерами, быть довольными его правильностью и радоваться его удобству. Мы можем получать такое же удовольствие от его симметрии и мастерства исполнения, как от хорошо упорядоченной комнаты или искусно изготовленного изделия. И это, как мы полагаем, единственное удовольствие, которое архитектура когда-либо была призвана нам дать. Идея читать здание так, как мы читали бы Мильтона или Данте, и получать от камней такое же наслаждение, как от строф, ни на мгновение не приходит нам в голову. И не зря: — В стихах действительно есть ритм, такой же строгий, как симметрии или ритм архитектуры, и в тысячу раз более красивый, но есть нечто иное, чем ритм. Стихи не были

написаны ни по порядку, ни в соответствии с заглавными буквами, и поэтому мы испытываем от них нечто иное, чем чувство приличия. Но требуется сильное усилие здравого смысла, чтобы стряхнуть с себя все, чему нас учили последние два столетия, и пробудиться к восприятию истины, столь же простой и несомненной, сколь и новой: что великое искусство, выражающее себя словами, красками или камнями, *не* говорит одно и то же снова и снова; что достоинство архитектуры, как и любого другого искусства, состоит в том, что оно говорит новые и непохожие вещи; что повторяться - это характеристика гения в мраморе не больше, чем гения в печати; и что мы можем, не нарушая никаких законов. обладая хорошим вкусом, требуйте от архитектора, как мы требуем от романиста, чтобы он был не только корректен, но и занимателен.

Однако все это верно и самоочевидно; только скрыто от нас, как и многие другие самоочевидные вещи, ложным учением. Ничто - это великое произведение искусства, для создания которого могут быть даны либо правила, либо модели. Именно в той мере, в какой архитектура работает по известным правилам и по заданным образцам, это не искусство, а мануфактура; и из этих двух процедур гораздо менее рационально (потому что проще) копировать капители или лепнину Фидия и называть себя архитекторами, чем копировать головы и руки Тициана и называть себя художниками.

§ XXIX. Давайте тогда сразу поймем, что изменение или разнообразие - такая же необходимость для человеческого сердца и мозга в зданиях, как и в книгах; что в однообразии нет никакой заслуги, хотя и есть некоторая случайная польза; и что мы не должны ожидать ни удовольствия, ни пользы от архитектуры, орнаменты которой выполнены по одному образцу, а колонны имеют одну пропорцию, как и от вселенной, в которой все облака были одной формы, а деревья - одного размера.

§ XXX. И это мы исповедуем на деле, хотя и не на словах. Все удовольствие, которое люди девятнадцатого века находили в искусстве, заключалось в картинах, скульптуре, второстепенных предметах искусства или средневековой архитектуры, которые мы называем живописными: современные здания нигде не доставляют удовольствия, и мы находим, что все истинно чувствующие люди наслаждаются побегом из современных городов на природу: отсюда, как я покажу позже, та особая любовь к пейзажу, которая характерна для эпохи. Было бы хорошо, если бы во всех других вопросах мы были так же готовы мириться с тем, что нам не нравится, ради соблюдения установленного закона, как в архитектуре.

§ XXXI. Как вообще был установлен столь приниженный закон, мы увидим, когда перейдем к описанию школ Возрождения: здесь мы должны только отметить, как второй наиболее существенный элемент готического духа, что он нарушал этот закон везде, где находил его существующим; он не только осмеливался, но и получал удовольствие от нарушения любого рабского принципа; и изобрел ряд форм, достоинством которых было не только то, что они были новыми, но и то, что они *были способны к постоянному обновлению*. Остроконечная арка была не просто смелым отличием от круглой, но и сама по себе допускала миллионы вариаций; ибо пропорции остроконечной арки изменчивы до бесконечности, в то время как круглая арка всегда одна и та же. Сгруппированный вал был не просто смелым отличием от одиночного, но допускал миллионы вариаций в своей группировке и пропорциях, вытекающих из его группировки. Введение ажурного орнамента стало не только поразительным изменением в оформлении оконных светильников, но и привело к бесконечным изменениям в переплетении самих ажурных прутьев. Так что, хотя во всей живой христианской архитектуре существует

любовь к разнообразию, готические школы проявляли эту любовь с наивысшей энергией; и их влияние, где бы оно ни проявлялось, может быть скорее и дальше прослежено по этому характеру, чем по какому-либо другому; тенденция к принятию готических типов всегда сначала проявляется большей неправильностью и более богатым разнообразием форм архитектуры, которую она собирается заменить, задолго до появления стрельчатой арки или любого другого узнаваемого *внешнего* признака готического духа.

§ XXXII. Однако здесь мы должны тщательно отметить, какое различие существует между здоровой и нездоровой любовью к переменам; ибо, поскольку готическая архитектура возникла на почве здоровой любви к переменам, отчасти именно из-за нездоровой любви к переменам она была разрушена. Чтобы ясно понять это, необходимо рассмотреть различные способы, которыми изменение и монотонность представляются нам в природе; оба имеют свое применение, как тьма и свет, и одним невозможно наслаждаться без другого: изменение наиболее восхитительно после некоторого продления монотонности, подобно тому, как свет кажется наиболее ярким после того, как глаза на некоторое время закрыты.

§ XXXIII. Я верю, что истинные отношения монотонности и изменений проще всего понять, наблюдая за ними в музыке. Здесь мы можем заметить, во-первых, что в монотонности есть возвышенность и величие, которых нет в быстрых или частых изменениях. Это верно для всей природы. Большая часть величия моря зависит от его монотонности; так же как и от пустынных вересковых пустошей и горных пейзажей; и особенно от величия движения, например, от спокойного, неизменного падения и подъема луча двигателя. Точно так же и во тьме есть возвышенность, которой нет в свете.

§ XXXIV. Опять же, монотонность через определенное время или сверх определенной степени становится либо неинтересной, либо невыносимой, и музыкант вынужден нарушать ее одним или двумя способами: либо при постоянном повторении арии или пассажа его ноты по-разному обогащаются и гармонизируются; либо же после определенного количества повторяющихся пассажей вводится совершенно новый пассаж, который более или менее приятен в зависимости от продолжительности предыдущей монотонности. Природа, конечно, постоянно использует оба этих вида вариаций. Морские волны, похожие друг на друга в общей массе, но не похожие на своих собратьев в мелких разделах и изгибах, представляют собой монотонность первого рода; огромная равнина, прерываемая выступающей скалой или группой деревьев, представляет собой монотонность второго.

§ XXXV. Далее: чтобы насладиться переменной в любом случае, от слушателя или наблюдателя требуется определенная степень терпения. В первом случае он должен быть удовлетворен тем, что терпеливо переносит повторение больших масс звуков или форм и искать развлечения в тщательном наблюдении за второстепенными деталями. Во втором случае он должен терпеливо переносить навязанную ему монотонность в течение нескольких мгновений, чтобы ощутить полную освеженность перемен. Это верно даже для самого короткого музыкального отрывка, в котором используется элемент монотонности. В случаях более величественного однообразия требуется столь значительное терпение, что оно становится своего рода болью, платой за будущее удовольствие.

§ XXXVI. Опять же: талант композитора не в монотонности, а в изменениях: он может проявить чувство и вкус, используя монотонность в определенных местах или степенях; то есть, применяя

ее *разнообразно*; но его интеллект всегда проявляется в новой аранжировке или изобретении, а не в монотонности, которая ее снимает.

Наконец, если удовольствие от перемен повторяется слишком часто, оно перестает быть восхитительным, ибо тогда сами перемены становятся монотонными, и мы вынуждены искать наслаждения в крайних и фантастических его проявлениях. Это и есть болезненная любовь к переменам, о которой мы говорили выше.

§ XXXVII. Из этих фактов мы можем сделать общий вывод, что монотонность сама по себе является и должна быть для нас такой же болезненной, как темнота; что архитектура, которая в целом монотонна, является мрачной или мертвой архитектурой; и о тех, кто любит ее, можно справедливо сказать: “они любят тьму больше, чем свет”. Но монотонность в определенной мере, используемая для придания ценности изменениям, и, прежде всего, эта *прозрачная* монотонность, которая, подобно теням великого художника, допускает, чтобы сквозь нее проглядывали всевозможные смутно намекающие формы, является существенной как в архитектуре, так и во всех других композициях; и выдержка монотонности занимает в здоровом уме примерно то же место, что и выдержка темноты: иными словами, как сильный интеллект получает удовольствие от торжественности бури и сумерек, так и от разбитых и таинственных огней, мерцающих среди них. , а не в простом блеске и сиянии, в то время как легкомысленный ум будет бояться тени и бури; и как великий человек будет готов вынести много мрака судьбы, чтобы достичь большей высоты власти или счастья, в то время как низший человек не заплатит за это цену; точно так же великий ум примет монотонность или даже получит удовольствие от однообразия, которое было бы утомительным для низшего интеллекта, потому что он обладает большим терпением и силой ожидания и готов заплатить полную цену за великое будущее удовольствие от перемен. Но во всех случаях дело не в том, что благородная натура любит монотонность больше, чем темноту или боль. Но оно может с этим смириться и получает высшее удовольствие от выносливости или терпения, удовольствия, необходимого для благополучия этого мира; в то время как те, кто не желает подчиняться временному однообразию, а бросается от одного изменения к другому, постепенно притупляют остроту самих изменений и навевают тень и усталость на весь мир, от которых больше нет спасения.

§ XXXVIII. Исходя из этого общего использования разнообразия в мировой экономике, мы можем сразу понять его использование и злоупотребления в архитектуре. Разнообразие готических школ является более здоровым и красивым, потому что во многих случаях оно совершенно неизучено и является результатом не простой любви к переменам, а практической необходимости. Ибо с одной точки зрения готика - это не только лучшая, но *единственная рациональная* архитектура, поскольку она легче всего подходит для любых нужд, вульгарных или благородных. Неопределенный по наклону крыши, высоте шахты, ширине арки или расположению планировки, он может сжиматься в башенку, расширяться в зал, извиваться в лестницу или выпрыгивать в шпиль с неизменной грацией и неистощимой энергией; и всякий раз, когда он находит повод для изменения своей формы или назначения, он подчиняется ему без малейшего чувства потери его единства или величия, — тонкий и гибкий, как огненная змея, но всегда внимательный к голосу заклинателя. И это одно из главных достоинств готических строителей - они никогда не допускали, чтобы идеи внешней симметрии и последовательности мешали реальному использованию и ценности того, что они делали. Если им требовалось окно, они открывали его; в комнате они добавляли одно; в контрфорсе они строили одно; совершенно не считаясь ни с какими устоявшимися условностями внешнего

вида, зная (как, впрочем, это всегда случалось), что такие смелые нарушения формального плана скорее придадут дополнительный интерес его симметрии, чем повредят ей. Так что в лучшие времена готики бесполезное окно скорее открылось бы в неожиданном месте ради сюрприза, чем полезное, запрещенное ради симметрии. Каждый последующий архитектор, занятый большой работой, строил добавленные им элементы по-своему, совершенно независимо от стиля, принятого его предшественниками; и если две башни были возведены в номинальном соответствии по бокам фасада собора, одна почти наверняка отличалась от другой, и в каждой стиль наверху отличался от стиля внизу.⁵⁹

§ XXXIX. Эти заметные вариации были, однако, разрешены только как часть великой системы постоянных изменений, которая пронизывала каждый элемент готического дизайна и делала его столь же бескрайним полем для исследования как созерцателя, так и воображения строителя: изменений, которые в лучших школах утонченны и деликатны и делаются еще более восхитительными благодаря сочетанию благородного однообразия; в более варварских школах несколько фантастичны и излишни; но, в целом, являются необходимым и постоянным условием жизни школы. Иногда разнообразие проявляется в одной черте, иногда в другой; оно может быть в капителях или крокетах, в нишах или узорах, или во всем вместе, но в той или иной черте оно будет присутствовать всегда. Если лепнина постоянна, изменится поверхностная скульптура; если капители имеют фиксированный дизайн, изменятся узоры; если узоры монотонны, то изменятся капители; и если даже, как в некоторых прекрасных школах, например, в ранней английской, есть малейшее приближение к неизменному типу лепнины, капителей и цветочного оформления, разнообразие обнаруживается в расположении масс и в фигурной скульптуре.

§ XL. Прежде чем мы прекратим рассмотрение этого второго ментального элемента готики, я должен на мгновение обратиться к началу третьей главы “Семи светильников архитектуры”, в которой проводится различие (§ 2) между человеком собирающим и человеком управляющим; между его принятием источников наслаждения от природы и его развитием авторитарной силы или воображения в их устройстве: ибо два ментальных элемента не только готики, но и всей хорошей архитектуры, которые мы только что рассматривали, принадлежат ей и вызывают восхищение в ней, главным образом, такой, какая она есть, больше, чем любая другая. другой предмет искусства, произведение человека и выражение средней силы человека. Картина или стихотворение часто - это не более чем слабое выражение восхищения человека чем-то вне его самого; но архитектура больше приближается к его собственному творению, порожденному его потребностями и выражающему его природу. Это также, в некотором роде, работа всей расы, в то время как картина или статуя являются работой только одного человека, в большинстве случаев более одаренного, чем его собрат. И поэтому мы можем ожидать, что первые два элемента хорошей архитектуры должны выражать некоторые великие истины, обычно принадлежащие всему человечеству, и необходимые для понимания или ощущения ими всей своей работы, которую они выполняют под солнцем. И обратите внимание, что это такое: признание несовершенства и признание Желания Перемен. Строение птицы и пчелы не нуждается в выражении чего-либо подобного. Оно совершенно и неизменяемо. Но только потому, что мы чем-то лучше птиц или пчел, наше здание должно признать, что мы не достигли совершенства, которое можем себе представить, и не можем оставаться в том состоянии, которого достигли. Если мы притворяемся, что достигли совершенства или удовлетворения, мы

принижаем себя и свою работу. Это может быть выражено только в Божьей работе, но в нашей, возможно, никогда не будет написано такого предложения: “И вот, это было очень хорошо”. И, заметьте еще раз, разнообразие необходимо для его благородства не только потому, что оно превращает здание в книгу разнообразных знаний или кладезь драгоценных мыслей. Жизненный принцип - это не любовь к *знаниям*, а любовь к *переменам*. Именно в этом странном *беспокойстве* готического духа заключается его величие; в этом беспокойстве мечтательного разума, который блуждает туда-сюда среди ниш, лихорадочно мелькает вокруг шпилей, волнуется и замирает в лабиринтных узлах и тенях вдоль стен и крыши, и все же не удовлетворен и не будет удовлетворен. Грек мог бы оставаться в своей борозде триглифа и пребывать в мире; но сердце готика по-прежнему работает резьбой, и оно не может ни отдыхать ни от своего труда, но должно продолжать бессонно, пока его любовь к переменам не успокоится навсегда в переменах, которые должны прийти одинаково к тем, кто бодрствует, и к тем, кто спит.

§ XLI. Третьим составляющим элементом готического сознания был назван натурализм, то есть любовь к природным объектам ради них самих и стремление изобразить их откровенно, без ограничений художественных законов.

Эта характеристика стиля частично следует в необходимой связи с названными выше. Ибо, как только рабочему предоставляется свобода изображать те предметы, которые он выбирает, он должен обратиться к окружающей его природе в поисках материала и постараться изобразить ее так, как он ее видит, с большей или меньшей точностью, в зависимости от навыка, которым он обладает, и с большой игрой фантазии, но с небольшим уважением к закону. Существует, однако, заметное различие между воображением западной и восточной рас, даже когда обе остаются свободными; западная, или готическая, больше всего наслаждается представлением фактов, а восточная (арабская, персидская и китайская) - гармонией цветов и форм. У каждой из этих интеллектуальных диспозиций есть свои особые формы ошибок и злоупотреблений, которые, хотя я часто указывал ранее, я должен здесь снова кратко объяснить; и это скорее потому, что слово "натурализм" в одном из его значений справедливо используется как термин для порицания, а вопросов, касающихся реальных отношений искусства и природы, так много и они так запутаны во всех школах Европы в наши дни, что я не могу четко сформулировать какую-либо единственную истину, не создавая впечатления, что я допускаю, в соответствии с этим, некоторую ошибку, если только читатель не потерпит, чтобы я вошел в нее вместе со мной. такой анализ предмета, который послужит нам общим руководством.

§ XLII. Прежде всего, мы должны помнить, что расположение цветов и линий - это искусство, аналогичное сочинению [60](#) музыки и полностью независимое от представления фактов. Хорошая раскраска не обязательно передает изображение чего-либо, кроме самой себя. Она заключается в определенных пропорциях и расположении лучей света, но не в подобии чему-либо. Несколько штрихов определенных серых и пурпурных тонов, нанесенных рукой мастера на белую бумагу, будут хорошей раскраской; по мере добавления к ним дополнительных штрихов мы можем обнаружить, что они были предназначены для изображения шеи голубя, и по мере продвижения рисунка мы можем хвалить идеальную имитацию шеи голубя. Но хороший колорит заключается не в этой имитации, а в абстрактных качествах и соотношениях серого и фиолетового.

Подобным же образом, как только великий скульптор начнет лепить свое произведение из камня, мы увидим, что его линии благородно расположены и имеют благородный характер. Мы можем не иметь ни малейшего представления о том, для чего предназначены формы, будь то человек или животное, растительность или драпировка. Их сходство с чем-либо не влияет на их благородство. Это великолепные формы, и это все, что нам нужно знать о них, чтобы сказать, хороший или плохой скульптор этот мастер.

§ XLIII. Итак, самое благородное искусство - это точное сочетание абстрактной ценности с имитационной силой форм и цветов. Это благороднейшая композиция, используемая для выражения благороднейших фактов. Но человеческий разум в целом не может объединить два совершенства: он либо преследует факт, пренебрегая композицией, либо преследует композицию, пренебрегая фактом.

§ XLIV. И Божеством задумано, что оно *должно* делать это; не всегда требуется лучшее искусство. Факты часто требуются без искусства, как в геологической диаграмме; а искусство часто без фактов, как в турецком ковре. И большинство людей были созданы способными давать либо то, либо другое, но не и то, и другое; только один или двое, самые высшие, могут давать и то, и другое.

Итак, обратите внимание. Люди повсеместно делятся в соответствии с их художественными качествами на три больших класса: правых, левых и центровых. Справа - люди фактов, слева - люди замысла,⁶¹ в центре - люди того и другого.

Эти три класса, конечно, переходят друг в друга незаметными ступенями. Люди фактов едва ли когда-либо полностью лишены способности к замыслу; люди замысла всегда в какой-то мере осознают факты; и поскольку каждый класс обладает большей или меньшей силой противоположного, он приближается к характеру центрального класса. Немногие люди, даже в этой центральной шеренге, настолько точно восседают на вершине гребня, что невозможно заметить, что они хоть немного наклонены в ту или иную сторону, охватывая взглядом оба горизонта. Итак, у каждого из этих классов, как я сказал выше, есть здоровая функция в мире и соответствующие заболевания или нездоровые функции; и когда работа любого из них рассматривается в ее болезненном состоянии, мы склонны придирааться к классу рабочих, вместо того чтобы придирааться только к конкретному злоупотреблению, которое извратило их действия.

§ XLV. Давайте сначала рассмотрим пример здорового действия трех классов на простом предмете, чтобы полностью понять различие между ними, а затем нам будет легче исследовать искажения, которым они подвержены. Рис. 1 на [табличке VI](#). это побеги виноградной лозы с веткой вишневого дерева, которые я обрисовал с натуры так точно, как только мог, нисколько не пытаясь скомпоновать или упорядочить форму. Это простая практическая работа, полезная как таковая и полезная для любого, кто хотел бы узнать простые истины о побегах виноградных лоз, но в ней нет попытки замысла. На [рисунке XIX](#) ниже изображена виноградная лоза, использовавшаяся для украшения угла Герцогского дворца. Он точен как изображение виноградной лозы, и в то же время спроектирован так, что каждый лист служит архитектурной цели, и его невозможно сдвинуть с места без вреда. Это центральная работа; факт и дизайн

вместе взятые. Рис. 2 [на табличке VI](#). это спандрил из собора Святого Марка, на котором смутно угадываются формы виноградной лозы, цель дизайна состоит всего лишь в том, чтобы получить изящные линии и хорошо пропорциональные массы на золотом фоне. Нет ни малейшей попытки сообщить зрителю какие-либо факты о росте виноградной лозы; здесь нет ни стеблей, ни усиков — просто бегущие полосы с отходящими от них листьями, из которых у лозы не заимствовано ничего, кроме очертаний, да и то несовершенно. Это замысел, не учитывающий фактов.

Теперь работа во всех этих трех случаях совершенно исправна. Рис. 1 - неплохая работа, потому что в ней нет ни дизайна, ни рисунка. 2 плохая работа, потому что в ней нет фактов. Цель одной - доставлять удовольствие правдой, а другой - доставлять удовольствие композицией. И обе правы.

Каковы же тогда болезненные операции, которым подвержены три класса рабочих?

§ XLVI. Прежде всего, два; затрагивают два низших класса:

1-й, Когда любой из этих двух классов Презирает другой:

2-й, когда один из двух классов завидует другому; следовательно, возникают четыре формы опасных ошибок.

Во-первых, когда люди фактов презирают замысел. Это ошибка обычных голландских художников, просто подражателей натюрмортам, цветам и т. Д., И других людей, которые, обладая либо даром точного подражания, либо сильной симпатией к природе, полагают, что все сделано, когда подражание доведено до совершенства или выражено сочувствие. К этому классу принадлежит большое количество английских пейзажистов, включая самых искусных рисовальщиков с натуры, которые воображают, что получить небо истинного тона, точно передать солнечный отблеск или струи ливня - это все, что может потребоваться от искусства. Эти люди, как правило, сами несут ответственность за большую часть своей мертвенности чувств из-за более высоких качеств композиции. Вероятно, изначально они не обладают высокими дизайнерскими способностями, но они теряют те способности, которыми обладали изначально, презирая и отказываясь изучать результаты великого дизайнерского мастерства в других. Их знания, насколько это возможно, точны, но они обычно самонадеянны и постепенно становятся неспособными восхищаться чем-либо, кроме того, что похоже на их собственные работы. Они не видят в работах великих дизайнеров ничего, кроме недостатков, и наносят почти неисчислимый вред современному европейскому обществу, высмеивая работы величайших людей прошлых эпох,⁶² потому что они не совсем соответствуют их собственным представлениям о “Природе”.

§ XLVII. Вторая форма ошибки - это когда люди, занимающиеся проектированием, пренебрегают фактами. Любой благородный дизайн должен в определенной степени иметь дело с фактами, ибо для этого нет другой пищи, кроме как в природе. Лучший колорист лучше всего изобретает, используя намеки естественных цветов: птиц, неба или групп фигур. И если в восторге от изобретения фантастических цветов и форм сознательно пренебрегать истинами природы, интеллект становится сравнительно дряхлым, и в результате достигается то состояние искусства, которое мы находим у китайцев. Греческие дизайнеры восхищались фактами человеческого облика и в результате стали великими; но фактами низшей природы они пренебрегали, и поэтому их низшие украшения стали мертвыми и не имеющими ценности.

§ XLVIII. Третья форма ошибки - это когда люди фактов завидуют дизайну, то есть когда, обладая только способностями к подражанию, они отказываются применять эти способности к окружающему их видимому миру; но, будучи научены, что композиция - это цель искусства, стремятся обрести изобретательские способности, в которых им отказала природа, не изучают ничего, кроме работ известных дизайнеров, и погибают в грибковом разрастании плагиата и законов искусства.

В этом заключалась великая ошибка начала нынешнего столетия; это ошибка самых низменных людей, которые занимаются живописью, и она самая фатальная из всех, делая тех, кто увлекается ею, совершенно бесполезными, неспособными помочь миру ни правдой, ни фантазией, в то время как, по всей вероятности, они обманывают его низменным сходством того и другого, пока он с трудом распознает правду или фантазию, когда они действительно существуют.

§ XLIX. Четвертая форма ошибки - это когда дизайнеры завидуют фактам; иными словами, когда соблазн точного подражания природе заставляет их забывать о своей собственной декоративной функции, и когда они теряют силу композиции ради графической достоверности; как, например, в случае лепнины из боярышника, о которой так часто говорят вокруг паперти Буржского собора, которая, хотя и очень красива, возможно, как мы видели выше, была бы лучше, если бы старый строитель, в своем чрезмерном желании придать ей вид боярышника, не покрасил ее в зеленый цвет.

§ L. Однако следует тщательно отметить, что два болезненных состояния, которым подвержены люди фактов, гораздо более опасны и пагубны, чем те, которым подвержены люди замысла. Болезненное состояние людей замысла вредит только им самим; болезненное состояние людей фактов вредит всему миру. Китайский художник по фарфору, конечно, не такой великий человек, каким мог бы быть, но он не хочет разбивать все, что не является фарфором; но современный английский охотник за фактами, презирая дизайн, хочет уничтожить все, что не согласуется с его собственными представлениями об истине, и становится самым опасным и презренным из иконоборцев, движимый эгоизмом, а не религией. Опять же: скульптор из Буржа, раскрасив свой боярышник в зеленый цвет, действительно несколько испортил эффект своего прекрасного рисунка, но никому не помешал полюбить боярышник: но сэр Джордж Бомонт, пытаясь заставить Констебля покрасить траву в коричневый цвет *вместо* зеленого, ставил себя между Констеблем и природой, ослепляя художника и богохульствуя на дело Божье.

§ LI. Итак, вот и все о болезнях низших классов, вызванных их завистью или презрением друг к другу. Очевидно, что люди центрального класса не могут быть подвержены каким-либо болезненным операциям такого рода, они обладают способностями и к тому, и к другому.

Но есть другой порядок болезней, которые поражают все три класса, рассматриваемых с точки зрения их поиска фактов. Ибо, заметьте, все три класса в какой-то степени являются искателями фактов; даже люди, занимающиеся проектированием, ни в коем случае не являются полностью независимыми от внешней истины. Теперь, рассматривая их всех как более или менее ищущих истину, можно провести еще одно тройное разделение. Во всем, что представлено им в природе, смешаны добро и зло, и художников, рассматриваемых как искателей истины, снова следует разделить на три больших класса: правых, левых и центристов. Те, кто справа,

воспринимают и преследуют добро и оставляют зло; те, кто в центре, самые великие, воспринимают и преследуют добро и зло вместе, все так, как оно есть на самом деле; те, кто слева, воспринимают и преследуют зло и оставляют добро.

§ LII. Первый класс, говорю я, бери добро и оставляй зло. Из всего, что им преподносят, они собирают то, что в нем есть от благодати, жизни, света и святости, и оставляют все остальное или, по крайней мере, как можно больше, нерастраченным. Лица их фигур не выражают злых страстей; небо их пейзажей безоблачно; преобладающий характер их цвета - яркость, а светотени - полнота света. Ранние итальянские и фламандские художники, Анджелико и Хемлинг, Перуджино, Франчия, Рафаэль в его лучшие времена, Джон Беллини и наш собственный Стотард, принадлежат в высшей степени к этому классу.

§ LIII. Второй, или величайший класс, передает все, что они видят в природе, без колебаний, со своего рода божественным пониманием и управлением целым, сочувствуя всему хорошему и в то же время признавая, допуская и извлекая добро из зла. Их сюжет бесконечен, как природа, их цвет одинаково сбалансирован между великолепием и печалью, иногда достигая наивысших степеней того и другого, а их светотень одинаково сбалансирована между светом и тенью.

Главными людьми этого класса являются Микеланджело, Леонардо, Джотто, Тинторет и Тернер. Рафаэль во второй раз, Тициан и Рубенс являются переходными; первый склоняется к эклектике, а двое последних - к нечистому классу, Рафаэль редко отдает все зло, Тициан и Рубенс редко - все добро.

§ LIV. Представители последнего класса воспринимают только зло и подражают ему. Они не могут нарисовать ствол дерева, не взорвав и не раздробив его, или небо, не покрытое грозowymi тучами: они наслаждаются нищетой и жестокостью человеческой расы; их цвета по большей части приглушенные или аляповатые, и самые большие пространства на их картинах заняты темнотой.

К счастью, примеры этого класса редко можно увидеть в совершенстве. Сальватор Роза и Караваджо наиболее характерны: другие люди, принадлежащие к нему, незаметно приближаются к центральному рангу по мере того, как они воспринимают и олицетворяют все больше и больше добра. Но Мурильо, Сурбаран, Камилло Прокаччини, Рембрандт и Тенирс, естественно, принадлежат к этому низшему классу.

§ LV. Теперь обратите внимание: три класса, на которые раньше делились художники, - люди факта, люди замысла и люди того и другого - все принадлежат к Божественному установлению; но из этих последних трех последнее никоим образом не относится к Божественному установлению. Она полностью человеческая, и люди, которые принадлежат к ней, погрязли в ней по своим собственным винам. Пока что они либо бесполезные, либо вредные люди. Действительно, хорошо, что зло время от времени изображается, даже в его наихудших формах, но никогда не следует получать от него удовольствие: и могущественные люди центрального класса всегда дадут нам все, что в нем нужно; иногда, как это делал Хогарт, горько останавливаясь на нем как сатирики, — но это производит больший эффект, потому что они не будут ни преувеличивать его, ни изображать безжалостно и без искупительных сторон, которые все зло показывает Божественно направленному взгляду, даже в самых глубоких его проявлениях. Итак, хотя третий класс, я боюсь, всегда будет в какой-то мере существовать, двумя необходимыми классами являются только первые два; и это до такой степени признается

общим сознанием людей, что низший класс смешивали со вторым; и художники обычно делились только на два разряда, известные теперь, я полагаю, по всей Европе под названиями, которые они впервые получили в Италии, “пуристы” и “Натуралисты”. Поскольку, однако, при существующем положении вещей деградировавший или любящий зло класс, хотя и менее определенный, чем класс пуристов, является одним из самых низменных классов. столь же обширное, сколь и нечеткое, это разделение нанесло бесконечный позор великим верующим живописцам природы: и долгое время одной из моих целей было показать, что на самом деле пуристы в своей святости менее отделены от этих художников-натуралистов, чем сенсуалисты в своей мерзости; и что разница, хотя и менее заметная, на самом деле больше между человеком, который преследует зло ради него самого, и тем, кто терпит его ради истины, чем между последним и человеком, который не желает его терпеть. вообще.

§ LVI. Давайте, тогда, попытаемся кратко обозначить реальные отношения этих трех обширных категорий людей, которых я буду называть, для удобства говоря о них, пуристами, натуралистами и сенсуалистами; не то чтобы эти термины выражали их реальные характеры, но я не знаю слова и не могу подобрать удобного, которое точно выражало бы противоположность слову “пурист”; и я сохраняю термины “Пурист” и “Натуралист”, чтобы соответствовать, насколько это возможно, установившемуся употреблению языка на Континенте. Теперь обратите внимание: говоря, что почти во всем, что представлено нам в природе, смешаны добро и зло, я не имею в виду, что природу можно улучшить или что все, созданное Богом, можно было бы назвать злом, если бы мы могли достаточно глубоко заглянуть в его применение, но что в отношении непосредственных последствий или видимости это может быть так, точно так же, как жесткая кожура или горькое ядро плода могут быть злом для едока, хотя в первом случае плод защищен, а в другом - сохраняется. Следовательно, пурист не исправляет природу, но получает от природы и от Бога то, что хорошо для него; в то время как сенсуалист наполняет себя “шелухой, которую съели свиньи”.

Следовательно, эти три класса можно уподобить людям, жнущим пшеницу, из которой пуристы берут муку высшего сорта, а сенсуалисты - мякину и солому, но натуралисты берут все домой и пекут себе пирог из одного, а ложе - из другого.

§ LVII. Например. С каждым днем мы все увереннее осознаем, что все, что кажется нам вредным во вселенной, имеет какое-то благотворное или необходимое действие; что буря, уничтожающая урожай, освещает солнечные лучи для еще не посеянного урожая, и что вулкан, погребаящий под собой город, спасает тысячи людей от разрушения. Но зло на время не становится менее страшным, потому что мы узнали, что оно необходимо; и мы легко понимаем робость или нежность духа, который хотел бы отстраниться от присутствия разрушения и создать в своем воображении мир, в котором мир не должен быть нарушен, в котором небо не должно темнеть, а море бушевать, в котором лист не должен изменяться, а цветок увядать. Однако тот человек более велик, кто с одинаковым умом созерцает чередование ужаса и красоты; кто, не менее радуясь под солнечным небом, может также смотреть, как полосы сумерек сужаются на горизонте; и, не менее чувствительный к благословию мира природы, может радоваться великолепию таинств, которыми этот мир защищен. Но от того и другого на неизмеримом расстоянии был бы человек, который наслаждался конвульсиями и болезнями ради них самих; который находил свою ежедневную пищу в беспорядке природы, смешанном со страданиями человечества; и радостно наблюдал по правую руку от Ангела, чье

предназначение - разрушать так же, как и обвинять, в то время как углы пиршественного Дома были задуты ветром из пустыни.

§ LVIII. И тем более это верно, когда предметом созерцания является само человечество. Страсти человечества отчасти защитны, отчасти благотворны, подобно мякине и зерну кукурузы; но ни одна из них не лишена пользы, ни одна не лишена благородства, если рассматривать их в сбалансированном единстве с остальной частью духа, которую они призваны защищать. Страсти, целью которых является продолжение рода; негодование, которое должно вооружить его против несправедливости или укрепить его для сопротивления бессмысленному нанесению вреда; и страх, [63](#) который лежит в основе благоразумия, благоговения и трепета, - все это благородно и прекрасно, пока рассматривается человек в его отношениях к существующему миру. Религиозный пурист, стремящийся представить себя отстраненным от этих отношений, стирает с лица следы всех преходящих страстей, озаряет его святой надеждой и любовью и запечатывает безмятежностью небесного покоя; он скрывает формы тела под одеждой с глубокими складками или же представляет их в виде строго наказанных типов и скорее изобразил бы их истощенными постом или бледными от пыток, чем окрепшими от напряжения или покрасневшими от эмоций. Но великий Натуралист рассматривает человека во всей его целостности, как в его смертной, так и в его духовной силе. Способный воспринимать и сочувствовать всему спектру его страстей, он извлекает из них единую величественную гармонию; он бесстрашно представляет его во всех его действиях и мыслях, в его спешке, его гневе, его чувственности и его гордыне, а также в его силе духа или вере, но делает его благородным во всех них; он отбрасывает покров с тела и созерцает тайны его формы, подобно ангелу, вззирающему сверху вниз на низшее создание: нет ничего, чего он не хотел бы видеть, ничего, в чем он стыдился бы признаться; со всем, что живет, торжествует, возвышается. падая или страдая, он претендует на родство либо по величию, либо по милосердию, но при этом стоит как бы в стороне, непоколебимый даже в глубине своего сочувствия; ибо дух внутри него слишком вдумчив, чтобы его огорчали, слишком храбр, чтобы его можно было ужаснуть, и слишком чист, чтобы его можно было осквернить.

§ ЛИКС. Насколько ниже этих двух рангов людей мы должны поместить на шкале бытия тех, чье удовольствие заключается только в грехе или страдании; кто обычно созерцает человечество в бедности или дряхлости, ярости или чувственности; чьи дела являются либо искушением для его слабости, либо торжеством над его гибелью, и не признают никаких других предметов для размышлений или восхищения, кроме коварства грабителя, ярости солдата или радости сибарита. Кажется странным, когда таким образом определенно заявляется, что такая школа должна существовать. И все же подумайте немного, какие пробелы обезобразили бы стены наших галерей и залов в местах, к которым мы давно относимся с благоговением, если бы с них убрали каждую картину, каждую статую, предметом которых были либо порок, либо несчастье человечества, изображенные без какой—либо моральной цели: подумайте о бесчисленных группах, имеющих отношение просто к различным формам страсти, низкой или высокой; пьяные пирушки и драки среди крестьян, азартные игры или сцены сражений среди солдат, любовные игры и интриги среди всех классов, жестокие батальные фигуры, сюжеты бандитов, избыток пыток и смертей в обществе. голод, крушение или резня, просто ради возбуждения, - это оживление и податливость унылого духа, которого нельзя добиться иначе, как купанием в крови, чтобы потом снова превратиться в запятнанную и застывшую апатию; и затем все это обширное фальшивое небо чувственной страсти, полное нимф, сатиров, граций, богинь и я не знаю чего еще, начиная с высшего седьмого круга в "Антиопе" Корреджо, вплоть до

грецизированных балерин и ухмыляющихся купидонов парижского обойщика. Безжалостно сметите все это и посмотрите, сколько искусства у нас должно было остаться.

§ LX. И все же это лишь самые грубые проявления тенденции школы. Есть более тонкие, но не менее несомненные признаки этого в работах людей, которые занимают высокое место в мировом списке священных художников. Я не сомневаюсь, что читатель был удивлен, когда я назвал Мурильо в числе людей этого третьего ранга. И все же зайдите в галерею Далвича и немного поразмышляйте над этой знаменитой картиной, изображающей двух мальчиков-попрошаек: один ест, лежа на земле, другой стоит рядом с ним. Среди наших собственных художников есть один, которого, конечно, нельзя поставить рядом с Мурильо в качестве живописца Мадонн, ибо он чистый натуралист и, никогда не видев Мадонн, не пишет ни одной; но которого, как живописца нищих или крестьянских мальчиков, можно поставить рядом с Мурильо или любым другим, — У. Хант. Он любит крестьянских мальчиков, потому что находит их более грубо и живописно одетыми и более здорового цвета кожи, чем другие. И он бесстрашно рисует все, что видит в них; все здоровье, и юмор, и свежесть, и жизненную силу, вместе с такой неуклюжестью и глупостью, и какой еще негативный или положительный вред может быть в этом существе; но все же так, что в целом мы любим его и, возможно, даже находим его красивым, а если нет, то, по крайней мере, мы видим, что в нем есть способность к добру, а не ко злу; и все освещено солнечным светом и приятными красками, которые делают халат таким же драгоценным, как золотая ткань. Но посмотрите на этих двух оборванных и злобных бродяг, которых Мурильо подобрал на улице. Сначала вы улыбаетесь, потому что они едят так естественно, и их плутовство такое полное. Но есть ли там что-то еще, кроме плутовства, или художнику следовало уделить свое время изображению этих отвратительных и злых детей? Испытываете ли вы какое-либо сочувствие к детям, когда смотрите на них? Неужели у нас меньше шансов проявить какой-либо интерес к школам для оборванцев или помочь следующему нищему ребенку, который попадетс нам на пути, потому что художник изобразил нам хитрого нищего, жадно кормящегося? Отметьте выбор действия. Он мог бы проявить голод другими способами и придать интерес даже к самому акту еды, сделав лицо изможденным или задумчивый взгляд. Но ему не хотелось этого делать. Он наслаждался просто отвратительной манерой есть, едой за щекой; мальчик не голоден, иначе он не оборачивался бы, чтобы поговорить, и не ухмылялся во время еды.

§ LXI. Но обратите внимание на другой момент на нижнем рисунке. Он лежит так, что подошва стопы повернута к зрителю; не потому, что в другом положении лежать было бы труднее, а для того, чтобы художник мог нарисовать и показать серую пыль, въевшуюся в стопу. Не называйте это картиной природы: это просто наслаждение мерзостью. Урок, если таковой и содержится в картине, ничуть не сильнее. Мы все знаем, что босая нога нищего не может быть чистой; нет необходимости выставлять на всеобщее обозрение ее деградацию, как будто человеческое воображение недостаточно сильно для ее создания.

§ LXII. Позиция сенсуалистов в отношении пейзажа менее отчетливо выражена, чем в отношении рисунка: потому что даже самые дикие страсти природы благородны; но склонность проявляется в небрежности при выделении общих форм у деревьев и цветов: в их предпочтении беспорядочного расположения листвы или переднего плана симметричным и простым группировкам; в их общем выборе такой живописности, которая является результатом увядания, беспорядка и болезней, а не того, что соответствует совершенству вещей, в которых она обнаруживается; и в их несовершенной передаче элементов силы и красоты в деревьях и

цветах. все вещи. Я предполагаю полностью проработать эту тему в последнем томе “Современных художников”; но я надеюсь, что здесь было сказано достаточно, чтобы читатель мог понять взаимоотношения трех великих классов художников, а следовательно, и виды болезненного состояния, в которое склонны впадать два высших класса (ибо у последнего нет ничего, кроме болезненного состояния). Ибо, поскольку функция натуралистов состоит в том, чтобы представлять, насколько это возможно, всю природу, а пуристов - представлять то, что абсолютно хорошо для какой-то особой цели или времени, очевидно, что и те, и другие подвержены ошибкам из-за близорукости, а последние также из-за слабости суждения. Я говорю, во-первых, что оба могут ошибаться из-за близорукости, из-за того, что не видят всего, что есть в природе; видят только внешнюю сторону вещей или те их моменты, которые меньше всего имеют отношения к рассматриваемому вопросу. Например, современный континентальный натуралист досконально видит анатомию конечности, но не видит ее цвета на фоне неба, и последний факт для художника гораздо важнее из двух. И поскольку всегда легче увидеть поверхность, чем глубину вещей, полное видение которых требует высочайшей силы проникновения, сочувствия и воображения, мир полон вульгарных натуралистов: заметьте, не сенсуалистов, не людей, которые наслаждаются злом; но людей, которые никогда не видят глубочайшего добра и которые дискредитируют всю картину Природы тем немногим, что они в ней обнаруживают. И Пурист, помимо того, что подвержен той же близорукости, подвержен также фатальным ошибкам в суждениях; ибо он может думать, что благо, которое таковым не является, и что высшее благо является наименьшим. И таким образом, мир полон вульгарных пуристов,⁶⁴ которые дискредитируют любой отбор глупостью своего выбора; и это тем более, что само становление пуристом обычно указывает на некоторую слабость, готовность быть оскорбленным или узость понимания целей вещей: величайшими людьми во все времена искусства были натуралисты, без всякого исключения; а величайшими пуристами были те, кто ближе всего подходит к натуралистам, как Беноццо Гоццоли и Перуджино. Следовательно, у натуралистов есть тенденция презирать пуристов, а у пуристов - обижаться на натуралистов (не понимая их и смешивая с сенсуалистами); и это крайне вредно для обоих.

§ LXIII. О различных формах проистекающего отсюда вреда здесь не место говорить: читатель, возможно, уже несколько утомлен заявлением, которое, по-видимому, так далеко увело нас от нашей непосредственной темы. Но это отступление было необходимо для того, чтобы я мог четко определить смысл, в котором я использую слово "натурализм", когда утверждаю, что это третья наиболее существенная характеристика готической архитектуры. Я имею в виду, что строители готики принадлежат к центральному или высшему разряду *вобеих* классификациях художников, которые мы только что составили; что, рассматривая всех художников либо как людей замысла, либо как людей фактов, либо как людей того и другого, строители готики были людьми того и другого; и что, опять же, рассматривая всех художников либо как пуристов, натуралистов, либо сенсуалистов, строители готики были натуралистами.

§ LXIV. Во-первых, я говорю, что строители готики принадлежали к тому центральному классу, который объединяет факт с замыслом; но той частью работы, которая была особенно присуща им самим, была правдивость. Их способность к художественному изобретению или устройству была не большей, чем у романских и византийских мастеров: эти мастера обучили их принципам дизайна и от них же получили свои модели; но к декоративному чувству и богатой фантазии византийцев готический строитель добавил любовь к *фактам*, которой никогда не встретишь на Юге. И греческий, и римский орнаменты использовали обычную листву, переходящую во что-то, что вовсе не было листвой, завязывающуюся в странные

чащеобразные бутоны или гроздья и вырастающую из безжизненных стержней вместо стеблей; готический скульптор сначала воспринял эти типы как то, что должно быть, точно так же, как мы получили их во второй раз; но он не мог успокоиться на них. Он видел, что в них не было ни правдивости, ни знаний, ни жизненной силы. Что бы он ни делал, настоящие листья ему не могли не понравиться больше; и осторожно, понемногу, он вкладывал в свою работу больше натуры, пока, наконец, все это не стало настоящим, сохранив, тем не менее, все ценные черты оригинальной, выверенной и продуманной композиции.⁶⁵

§ LXV. Готический мастер стремился к истине не только во внешнем и видимом предмете: он столь же тверд в передаче воображаемой, как и действительной истины; иными словами, когда идея была бы символически представлена римлянином или византийцем, готический разум реализует ее в максимальной степени. Например, огонь чистилища изображен на мозаике Торчелло (романский стиль) в виде красного потока с продольными полосами, похожего на ленту, спускающегося с престола Христа и постепенно распространяющегося, чтобы окутать нечестивых. Когда нам однажды сообщают, что это означает, этого достаточно для его цели; но изобретатель готики не оставляет знак нуждающимся в интерпретации. Он разводит огонь так, как только может, как настоящий; и на паперти Святого Маклу в Руане скульптурные языки пламени вырываются из врат Аида и мерцают извивающимися языками камня в промежутках между нишами, как будто горит сама церковь. Это крайний пример, но он тем более иллюстрирует всю разницу в характере и мышлении между двумя школами искусства, а также сильную любовь к достоверности, которая повлияла на готический дизайн.

§ LXVI. Я не говорю, что эта любовь к правдивости всегда полезна в своем действии. Выше я отметил ошибки, в которые она впадает из-за пренебрежения замыслом; и есть ошибка другого рода, заметная в только что приведенном примере, когда любовь к истине слишком поспешна и хватается за поверхностную истину вместо внутренней. Ибо при представлении огня Аида больше всего нужно рассказать не о простой *форме* пламени, а о его неугасимости, его Божественном предопределении и ограничении, а также о его внутренней ярости, не физической и материальной, а в том, что оно является выражением гнева Божьего. И об этих вещах нельзя рассказывать, имитируя огонь, вспыхивающий из связки хвороста. Если мы немного поразмыслим над его символом, мы, возможно, обнаружим, что романский строитель сказал больше правды в этом подобии кроваво-красного потока, текущего между определенными берегами и вытекающего из Божьего трона и расширяющегося, как будто питаемого постоянным потоком, в озеро, куда брошены нечестивые, чем готический строитель в этих мерцающих факелах вокруг его ниш. Но это не относится к нашей непосредственной цели; в настоящее время я не собираюсь настаивать на недостатках, к которым привела любовь к истине в позднеготические времена, но на самом чувстве, как великолепной и особенной черте северных строителей. Ибо, заметьте, даже в приведенном выше примере это не любовь к истине, а недостаток мышления, который *вызывает* ошибку. Любовь к истине, как таковая, хороша, но когда она направляется по ложному пути из-за легкомыслия или чрезмерно возбуждается тщеславием и либо хватается за малоценные факты, либо собирает их главным образом для того, чтобы похвастаться своей хваткой и предчувствием, ее работа вполне может стать скучной или оскорбительной. И все же давайте винить не врожденную любовь к фактам, а неосторожность их отбора и дерзость их изложения.

§ LXVII. Во-вторых, я сказал, что готическое произведение, когда его называют структурой всего искусства, как пуристское, натуралистическое или сенсуалистическое, было

натуралистическим. Этот характер неизбежно вытекает из его крайней любви к правде, преобладающей над чувством красоты и заставляющей его получать удовольствие от портретной живописи любого рода и выражать различные черты человеческого лица и формы, как это было сделано с разнообразием листьев и неровностью ветвей. И эта тенденция одновременно усиливается и облагораживается тем же христианским смирением, которое, как мы видели, выражено в первом персонаже готической работы - ее грубости. Ибо как это было результатом смирения, признавшего несовершенство *рабочего*, так и этот натуралистический портрет становится более достоверным благодаря смирению, признающему несовершенство *предмета*. Греческий скульптор не мог ни признаться в собственной слабости, ни рассказать о недостатках форм, которые он изображал. Но христианский работник, верящий, что в конечном итоге все должны трудиться вместе во имя добра, свободно признает и то, и другое и не пытается скрыть ни свою собственную грубость в работе, ни грубость своего объекта. И все же, поскольку эта откровенность соединяется, по большей части, с глубиной религиозного чувства в других направлениях, и особенно с милосердием, в лучшей готической скульптуре иногда наблюдается тенденция к пуризму; так что она часто достигает большого достоинства формы и нежности выражения, но никогда не настолько, чтобы утратить правдивость портрета, где бы портретная живопись ни была возможна: не превознося своих королей в полубогов, а своих святых - в архангелов, но в полной мере передавая то, что было в них царственности и святости, в сочетании с должным описанием их недостатков; и это по большей части с особой тщательностью. великое безразличие, подобное безразличию истории Священного Писания, которое с невозмутимой и ничем не оправдывающей решимостью описывает добродетели и ошибки всех людей, о которых в нем говорится, часто предоставляя читателю самому составить о них свою оценку, без указания на суждение историка. И эта правдивость проявляется готическими скульпторами в мелочности и обобщенности, а также в справедливости их изображения: ибо они не ограничивают свое искусство портретированием святых и королей, но представляют самые знакомые сцены и самые простые сюжеты; заполняя фон историй Священного Писания яркими и любопытными изображениями самых обычных происшествий повседневной жизни и пользуясь каждым случаем, когда, либо в качестве символа, либо для объяснения сцены или времени, можно было бы представить и учесть то, что знакомо глазу мастера. Следовательно, готическая скульптура и живопись полны не только ценных портретов величайших людей, но и обильных записей всех домашних обычаев и низших искусств тех эпох, в которые они процветали. ⁶⁶

§ LXVIII. Есть, однако, одно направление, в котором натурализм готических мастеров проявляется особенно ярко; и это направление даже более характерно для школы, чем сам натурализм; я имею в виду их особую любовь к формам Растительности. Изображая различные обстоятельства повседневной жизни, египетская и ниневитская скульптура столь же откровенна и размыта, как и готика. От высочайшей помпезности государства или боевых триумфов до самых тривиальных домашних искусств и увеселений используется все, чтобы наполнить гранитное поле постоянным интересом многолюдной драмы; и ранняя ломбардская и романская скульптура одинаково обильно описывает знакомые обстоятельства войны и погони. Но во всех сценах, изображаемых рабочими этих народов, растительность встречается только как поясняющий аксессуар; тростник используется для обозначения течения реки, или дерево - для обозначения укрытия дикого зверя или засады врага, но формы растительности не вызывают у них особого интереса, достаточно сильного, чтобы побудить их сделать ее предметом отдельного и тщательного изучения. Опять же, среди народов, которые следовали

исключительно искусству дизайна, формы растительности, представленные, были скудными и общими, а их реальная сложность и жизнь не вызывали восхищения и не выражались. Но для мастера готики живая листва стала предметом глубокой привязанности, и он изо всех сил старался передать все ее характеры настолько точно, насколько это было совместимо с законами его дизайна и природой его материала, нередко поддаваясь искушению в своем энтузиазме нарушить одно и замаскировать другое.

§ LXIX. В этом есть особая значимость, свидетельствующая как о более высокой цивилизации, так и о более мягком темпераменте, чем раньше проявлялось в архитектуре. Грубость и любовь к переменам, на которых мы настаивали как на первых элементах готики, также являются элементами, общими для всех здоровых школ. Но здесь к ним примешивается более мягкий элемент, характерный для самой готики. Грубость или невежество, которые болезненно проявились бы при обращении с человеческой формой, все же не настолько велики, чтобы помешать успешному уходу за придорожной травой; и любовь к переменам, которая становится болезненной и лихорадочной при следовании за поспешностью охотника и яростью бойца, сразу успокаивается и удовлетворяется, когда она наблюдает за блужданием усика и распусканием бутонов цветка. И это еще не все: новое направление умственных интересов знаменует собой бесконечные изменения в средствах и привычках жизни. Народы, чья главная опора заключалась в охоте, чей главный интерес был в битве, чье главное удовольствие - в пиршестве, не придавали особого значения форме листьев и цветов; и мало что замечали в формах лесных деревьев, которые их укрывали, за исключением признаков, указывающих на древесину, из которой можно было сделать самое прочное копье, самую плотную крышу или самый яркий костер. Нежное наблюдение за изяществом и внешним характером растительности является верным признаком более спокойного и безмятежного существования, поддерживаемого дарами земли и радующегося ее великолепию. В том тщательном различении видов и богатстве тонкой и ненарушенной организации, которые характеризуют готический дизайн, заключена история сельской вдумчивой жизни, проникнутой привычной нежностью и посвященной тонким исследованиям; и каждое разборчивое и деликатное прикосновение резца, когда оно обводит лепесток или направляет ветку, является пророчеством развития всего комплекса естественных наук, начиная с медицины, возрождения литературы и утверждения самых необходимых принципов семейной мудрости и национального мира.

§ LXX. Я уже упоминал о странном и тщетном предположении, что первоначальная концепция готической архитектуры была заимствована из растительности, из симметрии аллей и переплетения ветвей. Это предположение, которое ни на минуту не могло возникнуть в голове ни одного человека, знакомого с ранней готикой; но, каким бы праздным оно ни было как теория, оно наиболее ценно как свидетельство характера доведенного до совершенства стиля. Именно потому, что противоположностью этой теории является факт, что готика возникла не из сходства с растительностью, а развилась сама в себя, это сходство так поучительно как показатель характера строителей. Это было не случайное предположение о форме арки из-за изгиба ветви, а постепенное и постоянное открытие красоты в природных формах, которая могла быть все более и более совершенным образом перенесена в формы из камня, которые повлияли одновременно на сердца людей и форму здания. Готическая архитектура возникла в массивной и гористой силе, обтесанная топором и окованная железом, блок за блоком воздвигнутая энтузиазмом монаха и силой солдата; и заключенная в такую тяжесть устрашающей стены, которая могла похоронить отшельника во тьме и отразить сильнейший

шторм битвы, страдая, но из-за той же узкой перекладки, от прохождения солнечного луча или стрелы. Постепенно, по мере того как этот монашеский энтузиазм становился более вдумчивым, а звуки войны становились все более прерывистыми за воротами монастыря или цитадели, каменные колонны становились стройнее, а сводчатая крыша светлее, пока не превратились в подобие летнего леса в его расцвете, а из увядших полевых цветов, давно растоптанных в кровь, были установлены прекрасные монументальные статуи, которым суждено было вечно цвести под притвором храма или балдахином гробницы.

§ LXXI. Тенденция готики к выражению растительной жизни заслуживает восхищения не только как признак большей мягкости или утонченности ума, но и как доказательство наилучшего возможного направления этой утонченности. Эта фраза из Книги Бытия: “Я дал тебе в пищу всякую зеленую траву”, - как и вся остальная часть книги, имеет глубокое символическое и буквальное значение. Это предназначено не только для питания тела, но и для питания души. Из всех природных растений зеленая трава является наиболее необходимой для здоровой духовной жизни человека. Большинству из нас не нужны прекрасные пейзажи; пропасть и горная вершина не предназначены для того, чтобы их видели все люди, — возможно, их власть наибольшая над теми, кто к ним непривычен. Но деревья, поля и цветы были созданы для всех и необходимы всем. Бог соединил труд, необходимый для поддержания тела, с удовольствиями, наиболее полезными для сердца; и хотя Он сделал землю неподатливой, Он сделал ее траву благоухающей, а цветы - прекрасными. Самая гордая архитектура, какую только может построить человек, не имеет большей чести, чем носить образ и вызывать память о той полевой траве, которая является одновременно прообразом и опорой его существования; прекрасное здание становится наиболее величественным, когда оно изваяно по подобию райских листьев; и великий готический дух, как мы показали, благородный в своем беспокойстве, также благороден в своей власти над природой; он, действительно, подобен голубке Ноя, в том, что она не нашла покоя на поверхности вод, — но подобен ей и в этом. , “Вот, во рту у нее была сорванная оливковая ветвь”.

§ LXXII. Выше было указано, что четвертым существенным элементом готического сознания является чувство гротеска; но я отложу попытку определить эту наиболее любопытную и утонченную черту характера до тех пор, пока у нас не будет возможности рассмотреть одно из направлений ренессансных школ, на которое оно оказало болезненное влияние (Т. III. [Парень. III.](#)). Тем менее необходимо настаивать на этом здесь, потому что каждый читатель, знакомый с готической архитектурой, должен понять, что я имею в виду, и, я полагаю, без колебаний признает, что склонность восхищаться фантастическими и нелепыми, а также возвышенными образами является универсальным инстинктом готического воображения.

§ LXXIII. Пятым элементом, названным выше, была Жесткость; и этот характер я должен попытаться тщательно определить, поскольку ни слово, которое я использовал, ни любое другое, которое я могу придумать, не передаст его точно. Ибо я имею в виду не просто устойчивость, но *активную* жесткость; особую энергию, которая придает напряженность движению и жесткость сопротивлению, которая делает самую яростную молнию раздвоенной, а не изогнутой, а самую крепкую дубовую ветвь угловатой, а не гнущейся, и это так же заметно в дрожании копья, как и в сверкании сосульки.

§ LXXIV. У меня уже был случай (т. I. [Глава. XIII. § VII](#)), чтобы отметить некоторые проявления этой энергии или неподвижности; но здесь ее следует рассмотреть еще внимательнее, поскольку она проявляется во всей структуре и декоре готических произведений. Египетские и греческие здания держатся, по большей части, за счет собственного веса, один камень пассивно опирается на другой; но в готических сводах и узорах чувствуется жесткость, аналогичная жесткости костей конечностей или волокон дерева; упругое натяжение и передача силы от части к части, а также тщательное выражение этого в каждой видимой линии здания. И точно так же греческий и египетский орнаменты представляют собой либо просто поверхностную гравировку, как если бы на лицевой стороне стены была нанесена печать, либо их линии плавные, гибкие и пышные; в любом случае в самом орнаменте нет выражения энергии. Но готический орнамент выделяется колючей независимостью и морозной стойкостью, выступающей в крокеты и замерзающей в остроконечные вершины; то вырастая в чудовище, то прорастая в цветок; то вяжущийся в ветку, попеременно колючую, властную и щетинистую, или извивающийся во всевозможных нервных переплетениях; но, даже будучи самым грациозным, ни на мгновение не вялый, всегда быстроногий; склоняющийся, если вообще когда-либо, на сторону грубости.

§ LXXV. Чувства или привычки рабочего, которые порождают этот персонаж в работе, более сложны и разнообразны, чем те, на которые указывает любое другое скульптурное выражение, названное до сих пор. Это, во-первых, привычка к тяжелой и быстрой работе; трудолюбие северных племен, ускоренное холодностью климата и придающее выражение острой энергии всему, что они делают (как отмечалось выше, т. I. [глава II. XIII. § VII.](#)), в противоположность истоме южных племен, как бы много огня ни было в сердце этой истомы, ибо сама лава может течь вяло. Существует также привычка находить удовольствие в признаках холода, чего, я полагаю, никогда не бывает у жителей стран к югу от Альп. Холод для них - непоправимое зло, которое нужно терпеть и забыть как можно скорее; но долгая северная зима вынуждает гота (я имею в виду англичанина, француза, датчанина или немца), если он вообще хочет вести счастливую жизнь, находить источники счастья как в ненастной погоде, так и в ясной, и радоваться безлистному лесу так же, как и в тенистом. И мы делаем это от всего сердца; обретая, возможно, почти такое же удовлетворение у рождественского костра, как и под летним солнцем, и обретая здоровье и силу на ледяных полях зимой, а также среди весенних лугов. Так что нет ничего враждебного или болезненного для наших чувств в стесненной и застывшей структуре растительности, сдерживаемой холодом; и вместо того, чтобы стремиться, подобно южному скульптору, выразить только мягкость листьев, взращенных во всей нежности и соблазненных во всю пышность теплыми ветрами и яркими лучами, мы находим удовольствие в том, чтобы останавливаться на раздражительной, порочной и угрюмой жизнерадостности растений, которые знали мало доброты от земли или небес, но сезон за сезоном их лучшие усилия сводились на нет морозами, их самые яркие почки погребались под снегом, а самые красивые ветви обрывались. клянусь бурей.

§ LXXVI. Существует множество тонких симпатий и привязанностей, которые объединяются, чтобы утвердить готический дух в этом своеобразном выборе предмета; и когда мы добавляем к их влиянию необходимость, вытекающую из использования более грубого материала, заставляющую мастера стремиться к силе эффекта, а не к утонченности текстуры или точности формы, мы получаем прямые и очевидные причины значительной разницы между северным и южным укладом концепции: но есть и косвенные причины, занимающие гораздо более важное место в сердце готики, хотя и не столь непосредственные по своему влиянию на дизайн. Сила

воли, независимость характера, целеустремленность, нетерпимость к неоправданному контролю и та общая тенденция противопоставлять индивидуальный разум авторитету, а индивидуальный поступок судьбе, которая у северных племен на протяжении всех веков противопоставляла себя вялой покорности мысли южан традиции, а цели - фатальности, - все это более или менее прослеживается в жестких линиях, энергичных и разнообразных массах и дерзко выступающей и независимой структуре северного готического орнамента: в то время как противоположные чувства аналогичным образом отчетливы в изящных и мягко управляемых волнах и узорах. переплетенные ленты, в которых постоянно присутствует южный орнамент; в его тенденции терять свою независимость и сливаться с поверхностью масс, на которой он нанесен; и в выражении, которое так часто можно увидеть в расположении самих этих масс, отказа от своих сил перед неизбежной необходимостью или вялого покоя.

§ LXXVII. Есть добродетель в мере и ошибка в избытке обоих этих характеров ума и в обоих стилях, которые они создали; лучшая архитектура и лучший характер - это те, которые объединяют их обоих; и поэтому этот пятый импульс готического сердца - это то, что требует наибольшей осторожности при потакании ему. Оно более определенно готическое, чем любое другое, но лучшее готическое здание - это не то, которое *наиболее* готично: оно едва ли может быть слишком откровенным в своем признании грубости, едва ли слишком богатым в своей изменчивости, едва ли слишком верным в своем натурализме; но оно может зайти слишком далеко в своей жесткости и, подобно великому пуританскому духу в его крайности, потеряться либо в легкомыслии разделения, либо в извращенности цели.⁶⁷ Это действительно было так в более поздние времена; но отрадно вспоминать, что в своем предельном благородстве тот самый характер, который считался наиболее враждебным ему, протестантский дух самостоятельности и исследования, был выражен в каждой его строке. Вера и устремления были в каждом христианском церковном здании с первого по пятнадцатый век; но моральные привычки, которым Англия в этот век обязана величию, которым она обладает, — привычки к философским исследованиям, к точному мышлению, к домашнему уединению и независимости, к суровой уверенности в себе и искреннему прямому поиску религиозной истины, - были прослежены только в чертах, которые были отличительным творением готических школ, в листе с прожилками, и колючей резьбе, и тенистой нише, и укрепленном пирсе, и бесстрашной высоте утонченных зданий. башня с вершиной, посланная как “неразрешенный вопрос к Небесам”.⁶⁸

§ LXXVIII. Последним, поскольку наименее существенным, из составляющих элементов этой благородной школы был элемент Избыточности — безотчетная отдача богатства ее труда. Действительно, существует много готики, причем готики лучшего периода, в которой этот элемент едва прослеживается и эффект которой зависит почти исключительно от красоты простого дизайна и изящества незатейливых пропорций: тем не менее, в наиболее характерных зданиях определенная часть их эффекта зависит от накопления орнамента; и многие из тех, что оказывают наибольшее влияние на умы людей, достигли его только благодаря этому свойству. И хотя при тщательном изучении школы можно прийти к состоянию вкуса, которому больше соответствуют несколько совершенных линий, чем весь фасад, покрытый резьбой, здание, удовлетворяющее только такому вкусу, не следует считать лучшим. Поскольку самым первым требованием готической архитектуры, как мы видели выше, является то, что она должна одновременно принимать помощь и вызывать восхищение как самых грубых, так и самых утонченных умов, богатство работы, каким бы парадоксальным ни казалось утверждение, является частью ее скромности. Никакая архитектура не может быть столь надменной, как та,

которая проста; которая отказывается радовать глаз, за исключением нескольких ясных и выразительных линий; которая, предлагая так мало нашему вниманию, подразумевает, что все, что она предлагает, совершенно; и пренебрегает сложностью или привлекательностью своих черт, чтобы затруднить наше исследование или привести нас в восторг. То смирение, которое является самой жизнью готической школы, проявляется не только в несовершенстве, но и в накоплении орнамента. Низший ранг работника часто проявляется как в богатстве, так и в грубости его работы; и если мы хотим добиться сотрудничества каждой руки и сочувствия каждого сердца, мы должны быть довольны тем, что допускаем избыточность, которая маскирует неудачи слабых и завоевывает уважение невнимательных. Однако в готическом сердце есть гораздо более благородные интересы, смешивающиеся с грубой любовью к декоративному накоплению: великолепный энтузиазм, который чувствует, что никогда не сможет сделать достаточно для достижения полноты своего идеала; бескорыстные жертвы, которая скорее возложит бесплодный труд к алтарю, чем будет бездействовать на рынке; и, наконец, глубокое сочувствие полноте и богатству материальной вселенной, проистекающее из того натурализма, действие которого мы уже пытались определить. Скульптор, который искал свои модели среди лесной листвы, не мог не быстро и глубоко почувствовать, что сложность не обязательно влечет за собой потерю изящества, а богатство - за потерей покоя; и каждый час, который он проводил в изучении мельчайшего и разнообразного произведения Природы, заставлял его острее ощущать бесплодие того, что было лучшего в человеке: неудивительно, что, видя, как ее совершенные и утонченные творения изливаются в изобилии, которое не может охватить ни концепция, ни подсчет, он должен думать, что ему не пристало скупиться на собственное грубое мастерство; и где он видел по всей вселенной безупречную красоту, расточаемую на безмерных пространствах засеянных полей и цветущих гор, чтобы пожаловаться своим жалким и несовершенным трудом на несколько камней, которые он сложил один на другой для жилья или памятника. Годы его жизни прошли, прежде чем его задача была выполнена; но поколение сменяло поколение с неослабевающим энтузиазмом, и фасад собора, наконец, затерялся в гобелене своих узоров, как скала среди зарослей и травянистой растительности весной.

§ LXXIX. Теперь, я полагаю, мы получили представление, приближающееся к завершенности, о различных моральных или образных элементах, составляющих внутренний дух готической архитектуры. Во-вторых, мы должны определить его внешнюю форму.

Итак, как готический дух состоит из нескольких элементов, некоторые из которых могут, в конкретных примерах, отсутствовать, так и готическая форма состоит из второстепенных условий формы, некоторые из которых могут, в конкретных примерах, быть развиты несовершенно.

Следовательно, мы не можем сказать, что здание является готическим или неготическим по форме, так же как и по духу. Мы можем только сказать, что он более или менее готический, пропорционально количеству готических форм, которые он объединяет.

§ LXXX. В последнее время было предпринято много тонких и остроумных попыток полностью основать определение готической формы на сводчатой крыше; попытки одновременно вынужденные и тщетные: ибо многие из лучших готических зданий в мире имеют деревянные крыши, которые имеют не больше связи с основной структурой стен здания, чем шляпа связана с головой, которую она защищает; а другие готические здания представляют собой просто

ограждения пространств в виде крепостных валов и стен, или ограждения садов или галерей, и вообще не имеют крыш в том смысле, в каком слово “крыша” употребляется в значении “крыша”. является общепринятым. Но каждый читатель, который когда-либо проявлял хоть малейший интерес к архитектуре, должен знать, что по этому поводу существует широко распространенное мнение, которое твердо придерживается своей старой формы, несмотря на все логические рассуждения и определения; а именно, что плоская перемычка от колонны к колонне греческая, круглая арка нормандская или романская, а остроконечная арка готическая.

И старое популярное представление, насколько это возможно, совершенно верно, и его никогда нельзя улучшить. Самой поразительной внешней чертой всей готической архитектуры является то, что она состоит из стрельчатых арок, в то время как в романском стиле она точно так же состоит из круглых; и это различие было бы столь же очевидным, даже если бы крыши были сняты с каждого собора в Европе. И все же, если мы внимательно изучим реальную силу и значение термина “крыша”, мы, возможно, сможем сохранить старую популярную идею в определении готической архитектуры, которое также будет выражать ту зависимость, которую эта архитектура имеет от истинных форм кровли.

§ LXXXI. **Вглаве. XIII.** читатель, вероятно, помнит, что из первого тома считалось, что крыши обычно делятся на две части: собственно крышу, то есть оболочку, свод или потолок, видимый изнутри; и маску крыши, которая защищает эту нижнюю крышу от непогоды. В некоторых зданиях эти части объединены в один каркас; но в большинстве они более или менее независимы друг от друга, и почти во всех готических зданиях между ними имеется значительный промежуток.

Как уже отмечалось выше, часто случается, что из-за характера требуемых помещений или имеющихся материалов крыша сама по себе может быть плоской, односкатной или куполообразной в зданиях, стены которых имеют стрельчатые арки и являются, в самом прямом смысле этого слова, готическими во всех других отношениях. И все же, что касается только кровли, они не являются готическими, если только остроконечная арка не является основной формой, принятой либо в каменных сводах, либо в бревнах собственно крыши.

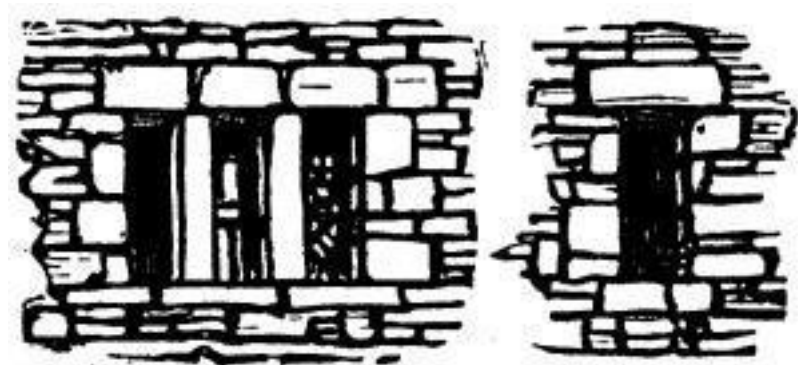
Тогда, во-первых, я скажу, что “готическая архитектура - это та, в которой используется, по возможности, остроконечная арка в самой крыше”. Это первый шаг в нашем определении.

§ LXXXII. Во-вторых. Хотя может быть много желательных или необходимых форм для нижней крыши или потолка, в холодных странах, подверженных воздействию дождя и снега, существует только одна желательная форма для маскировки крыши, и это фронтоны, поскольку только он позволит как можно быстрее смыть дождь и снег со всех частей ее поверхности. Снег может оседать на вершине купола, а не на коньке фронтона. И, таким образом, что касается кровли, фронтоны являются гораздо более существенной чертой северной архитектуры, чем стрельчатый свод, поскольку первое является основательной необходимостью, другое часто является изящной условностью: фронтоны встречаются в деревянной крыше каждого жилого дома и каждого коттеджа, но не в своде; а фронтоны, построенные в многоугольном или круглом плане, являются источником башенки и шпиля;⁶⁹ и все так называемые устремления готической архитектуры, как отмечалось выше (т. I. **глава XII. § VI.**), не более чем его развитие. Так что мы должны добавить к нашему определению еще одно положение, которое в настоящее время будет, безусловно, самым важным, и оно будет звучать так: “Готическая архитектура - это та, в

которой остроконечная арка используется для собственно крыши, а фронтон - для маски крыши”.

§ LXXXIII. И здесь, мимоходом, давайте обратим внимание на принцип, столь же верный как в архитектуре, так и в морали. Характер портит не *вынужденное*, а *умышленно* нарушение закона. Грех заключается не в самом поступке, а в выборе. Законом готической архитектуры является использование стрельчатой арки в качестве собственно крыши; но поскольку во многих случаях домашнего строительства это становится невозможным из-за нехватки места (везде требуется высота помещения на всю высоту) или из-за различных других неудобств, можно использовать плоские потолки, и все же готика не потеряет своей чистоты. Но в маске для крыши не может быть ни необходимости, ни причины для изменения формы: фронтон является лучшим; и если какой—либо другой — купол, или выпуклая корона, или что-либо еще - вообще используется, это должно быть чистым капризом и умышленным нарушением закона. И поэтому везде, где это делается, готика теряет свой характер; это больше не чистая готика.

Рис. VIII.



§ LXXXIV. И на этом последнем пункте определения следует настаивать более решительно, потому что оно включает множество зданий, особенно внутренних, которые готичны по духу, но которые мы не привыкли включать в нашу общую концепцию готической архитектуры; множество уличных жилых домов и разбросанных по окрестностям фермерских домиков, построенных без особой заботы о красоте или соблюдении готических законов в сводах или окнах, и все же сохраняющих свой характер за счет острых и причудливых фронтонов крыш. И по только что приведенной причине дом с квадратными окнами и остроконечной крышей выглядит гораздо более готичным, чем тот, у которого есть заостренные арки для окон и куполообразная или плоская крыша. Ибо часто случалось, что в лучшие готические времена, как и должно быть во все времена, было легче и удобнее сделать окно квадратным, чем заостренным; не потому, что, как было подчеркнуто выше, богатство церковной архитектуры проявлялось и в домашнем хозяйстве; и систематически “когда заостренная арка использовалась в церкви, она использовалась и на улице”, только во все времена были случаи, когда люди не могли строить так, как хотели, и были вынуждены сооружать свои двери или окна наиболее готовым способом; и этот наиболее готовый способ заключался в небольшой работе, как это будет в конце. со временем можно положить плоский камень для перемычки и соорудить окна, как показано на рис. VIII.; и появление таких окон в здании или на улице не лишит их готики, при условии сохранения яркой двускатной крыши и явно готического духа работы в других отношениях. Но если крыша намеренно и бросается в глаза любой другой формы, кроме двускатной, — если она куполообразная, турецкая или китайская, — к готическим

элементам здания примешивается явная порча, пропорциональная бросающейся в глаза крыше; и, если она не совсем не готична, она может сохранить свой характер только за счет такой силы жизненной готической энергии в других частях, которая заставит забыть о крыше, сбросить ее, как ветку с живого каркаса. Тем не менее, мы всегда должны признавать, что об этом можно забыть, и что, если готический стиль действительно прочно закреплен на стенах, мы не должны придирается к формам, зарезервированным для плиток и выступов. Ибо, заметьте, в нынешнем виде наше определение, понимаемое только под большими крышами, допускает, что коническая стекловарня является готическим зданием, но не допускает столь многого ни для Флорентийского собора, ни для Пизанского баптистерия. Следовательно, мы должны либо исправить это, либо понимать в каком-то более широком смысле.

§ LXXXV. А теперь, если читатель обратится к пятому абзацу [главы. III](#). Том I., он обнаружит, что я тщательно расширил свое определение крыши, чтобы включить в него больше, чем обычно понимается под этим термином. Там говорилось, что это покрытие пространства, *узкого или широкого*. Относительно реальной природы покрытия ни в малейшей степени не имеет значения, будет ли защищаемое пространство шириной в два фута или в десять; хотя в первом случае мы называем защиту аркой, в другом - сводом или крышей. Но реальный момент, который следует учитывать, заключается в том, каким образом осуществляется эта защита, а не в том, узкая она или широкая. Мы называем свод моста "аркой", потому что он узкий по отношению к реке, которую пересекает; но если бы он был построен над нами на земле, мы бы назвали его сводом для фургонов, потому что тогда мы почувствовали бы его ширину. Реальный вопрос заключается в характере изгиба, а не в протяженности пространства, на которое он распространяется: и это в большей степени относится к готике, чем к какой-либо другой архитектуре; ибо в большем количестве случаев форма крыши полностью зависит от ребер; куполообразные оболочки строятся под всевозможными наклонами, совершенно неопределимыми на глаз, и все, что является определенным в их характере, фиксируется изгибами ребер.

Рис. IX.



Рис. X.



a



b



§ LXXXVI. Давайте затем рассмотрим наше определение, включающее самую узкую арку или ажурную перекладину, а также самую широкую крышу, и оно будет почти идеальным. Ибо факт таков, что всякая хорошая готика - это не что иное, как развитие различными способами и во всех мыслимых масштабах группы, образованной *заостренной аркой для несущей линии* внизу и *фронтоном для защитной линии* вверху; и от огромного серого глинистого ската крыши собора с его упругими остроконечными сводами внизу до небольших коронообразных заострений, украшающих самую маленькую нишу его дверного проема, во всем можно найти один закон и одно выражение. Способы поддержки и отделки бесконечно разнообразны, но реальный характер здания, как и во всей хорошей готике, зависит от отдельных линий фронтона над остроконечной аркой, [рис. IX.](#), бесконечно переставляемый или повторяющийся. Более крупная гравюра на дереве, [рис. X.](#), представляет три характерных условия обработки группы: *a*, из гробницы в Вероне (1328 г.); *b*, одна из боковых галерей в Аббевиле; *c*, одна из самых верхних точек большого западного фасада Руанского собора; обе последние, как я полагаю, являются ранними работами пятнадцатого века. Формы чистой ранней английской и французской готики слишком хорошо известны, чтобы нуждаться в каком-либо упоминании; сейчас я объясню, почему выбрал, в качестве примера, эти несколько редкие условия.

§ LXXXVII. Но сначала давайте попробуем, не можем ли мы широко выразить формы других великих архитектур мира соотношениями тех же линий, в которые мы втиснули готику. Мы можем легко это сделать, если читатель сначала позволит мне напомнить ему об истинной природе стрельчатой арки, как она была выражена в § X. [Глава X.](#) первого тома. Там было сказано, что его следовало бы назвать “изогнутым фронтоном”, поскольку, строго говоря, “арка” не может быть “заостренной”. Так называемую остроконечную арку всегда следует рассматривать как двускатную, с изогнутыми сторонами для того, чтобы они могли выдерживать давление извне. Таким образом, существует всего три способа, которыми промежуток между опорами может быть перекрыт, — три способа, представленные А, В и С, [рис. XI., 70 на странице 213](#), — А, перемишка; В, круглая арка; В, фронтоны. Все архитекторы в мире никогда не откроют никаких других способов объединения пространства, кроме этих трех; они могут изменять изгиб арки, или изгибать стороны фронтона, или ломать их; но, делая это, они просто модифицируют или подразделяют, а не добавляют к общим формам.

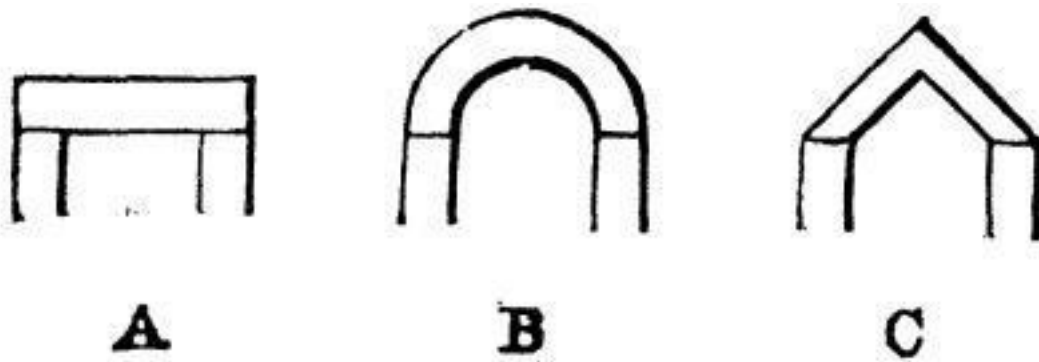
§ LXXXVIII. Сейчас в мире есть три хороших архитектуры, и их никогда не может быть больше, соответствующих каждому из этих трех простых способов покрытия пространства, что является изначальной функцией всех архитектур. И эти три архитектуры *чисты* в точности пропорционально простоте и прямоте, с которыми они выражают состояние кровли, на которой они основаны. У них есть много интересных разновидностей, в зависимости от их масштаба, манеры оформления и характера народов, у которых они используются, но все их разновидности, в конечном счете, можно отнести к трем великим головам:

А, греческий: Архитектура перемишки.

В, романский стиль: Архитектура Круглой арки.

С, готика: Архитектура фронтона.

Рис. XI.



Три названия - греческий, романский и готический - действительно неточны, когда используются в этом широком смысле, потому что они подразумевают национальные ограничения; но, тем не менее, три архитектуры не без оснований могут получить свои названия от тех народов, которые довели их до высочайшего совершенства. Таким образом, мы можем кратко изложить их существующие разновидности.

§ LXXXIX. А. ГРЕЧЕСКИЙ: архитектура с перемычками. Худшая из трех; и, рассматриваемая применительно к каменному строительству, всегда в какой-то мере варварская. Его простейший тип - Стоунхендж; самый изысканный - Парфенон; самый благородный - храм в Карнаке.

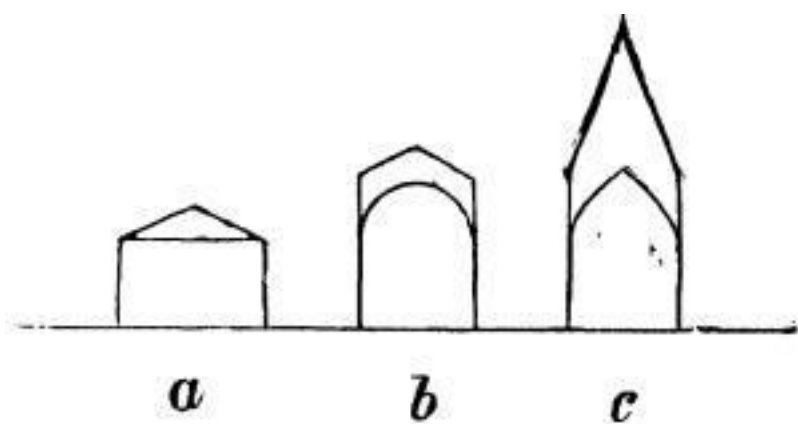
В руках египтянина это возвышенно, в руках грека - чисто, в руках римлянина - богато, а в руках строителя эпохи Возрождения - женственно.

Б. романский: архитектура с круглой аркой. Никогда не был полностью развит до христианских времен. Он распадается на две большие ветви, Восточную и Западную, или византийскую и ломбардскую; соответственно, с течением времени, при определенной помощи друг друга, они трансформируются в арабскую готику и тевтонскую готику. Его самый совершенный ломбардский образец - Пизанский кафедральный собор; его самый совершенный византийский образец (я полагаю) - собор Святого Марка в Венеции. Его высшая слава в том, что в нем нет порчи. Он погибает, рождая другую архитектуру, столь же благородную, как и он сам.

С. Готика: Архитектура фронтона. Дочь романского стиля; и, подобно романскому стилю, разделена на две большие ветви, западную и восточную, или чистую готику и арабскую готику; из которых последняя называется готической только потому, что в ней много готических форм, стрельчатых арок, сводов и т. Д., Но ее дух остается византийским, особенно в форме крыши-маски, типичную форму которой, по отношению к этим трем великим семействам, нам предстоит определить следующим.

§ XC. Ибо, заметьте, различия, которые мы до сих пор указывали, зависят от формы камней, впервые уложенных от опоры к опоре, то есть от простейшего состояния самих крыш. Добавив к этим линиям соотношения крыши-маски, мы получим идеальный тип формы для каждой школы.

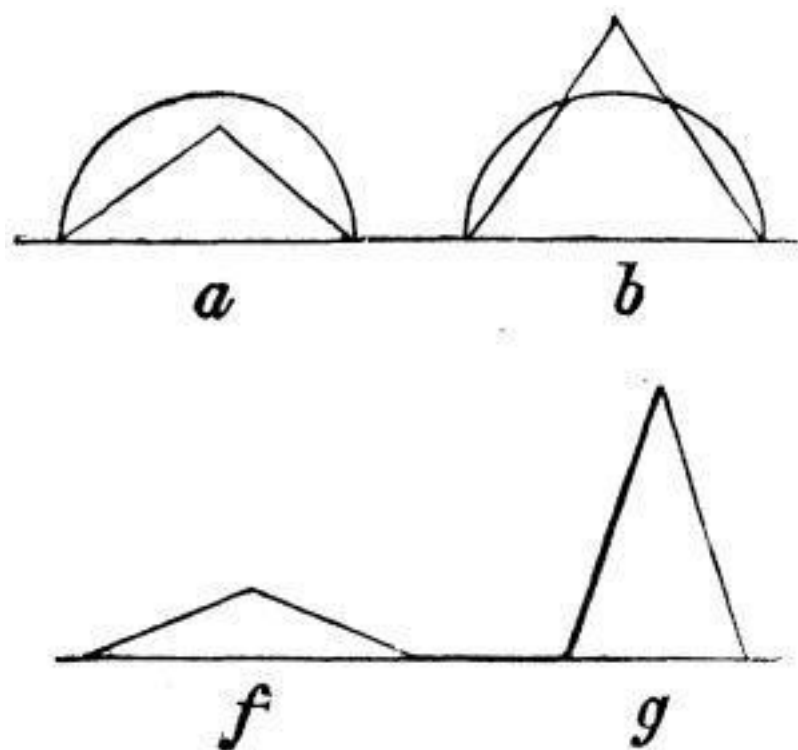
Рис. XII.



В греческом, западно-романском стиле и Западной готике маской крыши является фронтон; в восточно-романском стиле и Восточной готике это купол; но я не изучал кровлю ни одной из этих последних двух групп и не рискну обобщать их на диаграмме. Но три группы, находившиеся в руках западных строителей, могут быть представлены таким образом просто: *a*, [рис. XII.](#), греческий; *b*, Western Romanesque; *c*, западная, или истинная, готика.,

Теперь, во-первых, обратите внимание, что отношение маски крыши к собственно крыше в греческом типе образует тот фронтон, который придает храму наиболее поразительный характер и является основным объектом его скульптурного убранства. Следовательно, соотношение этих линий так же важно в греческой, как и в готической школах.

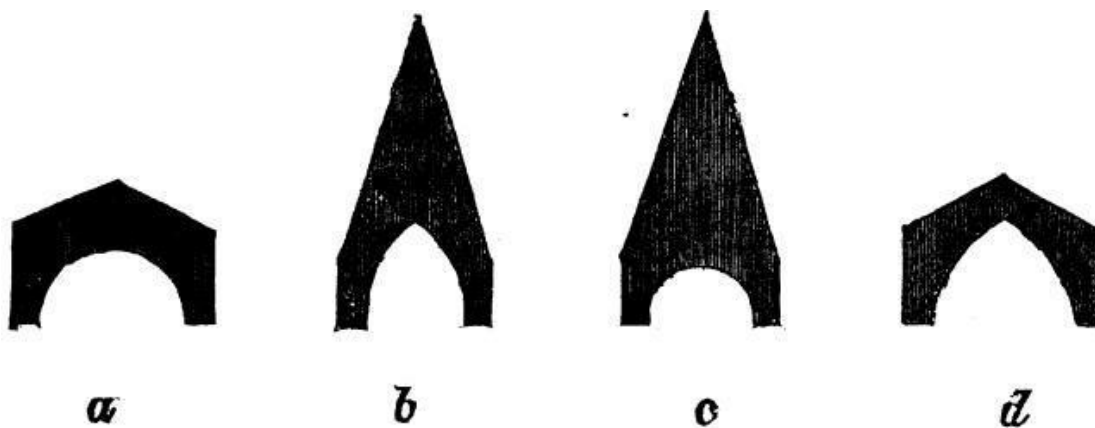
Рис. XIII.



§ XCI. Во-вторых, читатель должен заметить разницу в крутизне романского и готического фронтонов. Это не маловажное различие, но и не решенное окончательно. Романский фронтон не переходит постепенно в более возвышенную форму; между ними существует огромная

пропасть; весь эффект всей южной архитектуры зависит от использования плоского фронтона, а всей Северной - от остроконечного. Мне нет нужды останавливаться здесь на разнице между очертаниями итальянской деревни или плоскими верхушками большинства итальянских башен и остроконечными фронтонами и шпилями Севера, достигшими своего наиболее фантастического развития, я полагаю, в Бельгии: но, возможно, не помешает сформулировать закон разделения, а именно, что у готического фронтона *должны* быть острыми все углы, а у романского *одного* *должен* *быть* *тупым* *верхний*: или, чтобы дать читателю простое практическое правило, возьмите любой фронтон, от или, если хотите, у *б*, [рис. XIII](#). и нанесите полукруг на его основание; если его вершина возвышается над полукругом, как на *б*, это готический фронтон; если он опускается ниже него, это романский фронтон; но лучшими формами в каждой группе являются те, которые отчетливо крутые или отчетливо низкие. На рисунке *f* - это, возможно, среднее значение романского наклона, а *g* - готического.

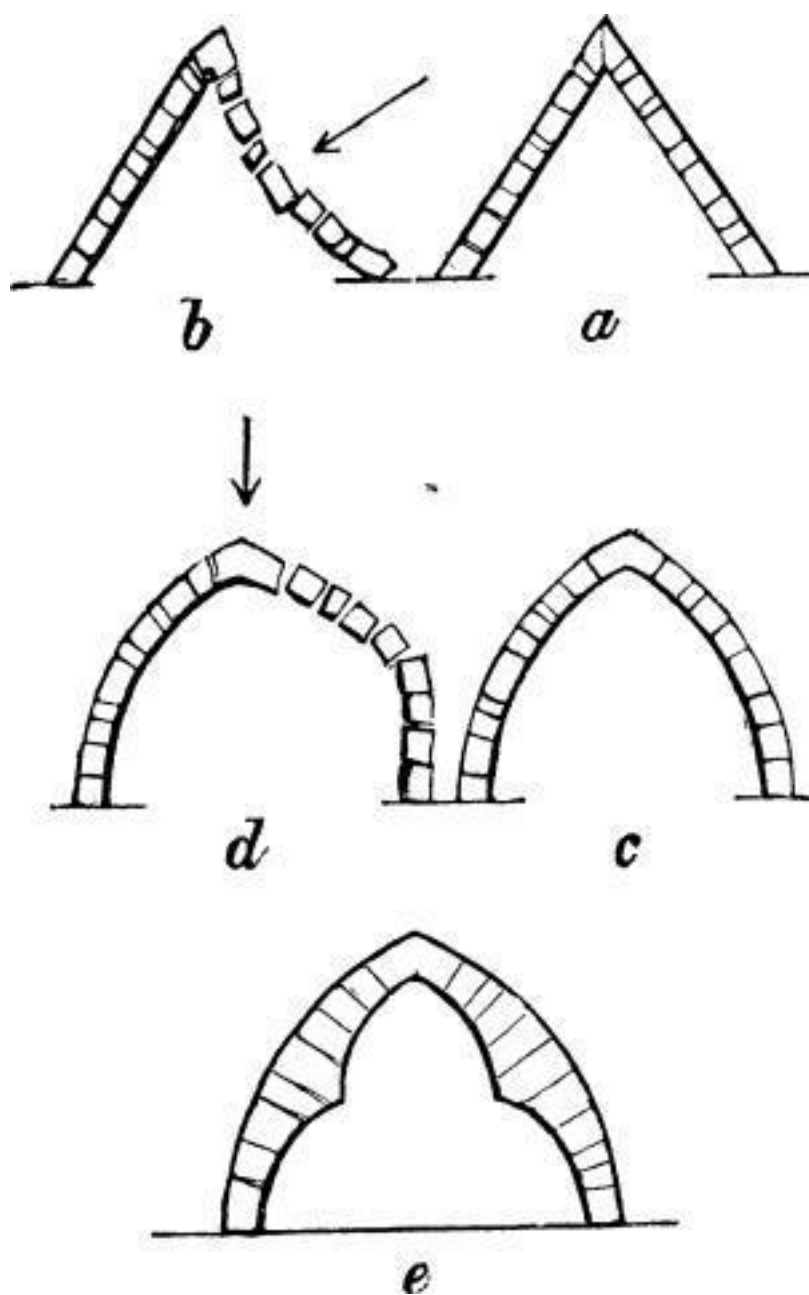
Рис. XIV.



§ XCII. Но хотя мы не находим перехода от одной школы к другой в наклоне фронтонов, часто возникает путаница между двумя школами в связи с ассоциацией фронтона с аркой под ним. Только что было указано, что чисто романским элементом является круглая арка под низким фронтоном, *а*, [рис. XIV](#)., а чисто готическим элементом является стрельчатая арка под высоким фронтоном, *б*. Но при переходе от одного стиля к другому мы иногда обнаруживаем, что два условия меняются местами; остроконечная арка под низким фронтоном, как *д*, или круглая арка под высоким фронтоном, как *с*. Форма *д* встречается в гробницах Вероны, а *с* - на дверях Венеции.

§ XCIII. Таким образом, мы определили отношение готики к другим архитектурам мира в том, что касается основных линий ее построения; но есть еще одно слово, которое необходимо добавить к нашему определению ее формы, в отношении части ее декора, которая возвышается над этой конструкцией. Мы видели, что первым условием его формы является то, что он должен иметь заостренные арки. Следовательно, когда готика станет совершенной, из этого следует, что стрельчатые арки должны быть построены как можно прочнее.

Рис. XV.



Теперь, если читатель обратится к [главе XI](#). тома I., он найдет предмет кладки стрельчатой арки подробно обсужденным и сделает вывод, что из всех возможных форм стрельчатой арки (при условии определенного веса материала) та, которая в общих чертах представлена на *e*, [рис. XV.](#), является самой прочной. На самом деле, читатель сразу может увидеть, что слабость заостренной дуги заключается в ее боковых сторонах, и что простым постепенным утолщением их в этом месте исключается всякая вероятность перелома. Или, возможно, еще проще: Предположим, что фронтон построен из камня, как на *a*, и на него давит снаружи груз в направлении стрелки, очевидно, что он может провалиться внутрь, как на *b*. Чтобы предотвратить это, мы делаем из него заостренную арку, как на *c*; и теперь он не может проваливаться внутрь, но при надавливании сверху может прогнуться наружу, как на *d*. Но, наконец, мы строим, как в *e*, и теперь он не может ни выпасть, ни внутрь.

§ XCIV. Полученные таким образом формы арок с заостренными выступами, называемыми остриями, с каждой стороны навсегда должны восхищать человеческий разум, поскольку они выражают предельную прочность и постоянство, достижимые при данной массе материала. Но изначально *cusp* был изобретен не с помощью какого-либо подобного процесса рассуждений и не с какой-либо ссылкой на законы конструирования. Это просто особое применение к арке великой орнаментальной системы слоения; или адаптация форм листвы, на которой выше настаивалось как на главной характеристике готического натурализма. Эта любовь к листве была точно пропорциональна по своей интенсивности усилению готического духа: в южной готике больше всего любят *мягкую* листву; в северной - *колючую*. И если мы возьмем любую северную иллюминированную рукопись эпохи великой Готики, мы обнаружим, что каждый из ее листовых орнаментов окружен колючей структурой, нанесенной вокруг него золотом или другим цветом; иногда, по-видимому, точно скопированной с колючего развития корня листа у чертополоха, идущей вдоль стеблей и ветвей точно так же, как лист чертополоха проходит вдоль своего собственного стебля, и с острыми шипами, исходящими из концов, как на [рис. XVI](#). В других случаях, и по большей части в работах XIII века, золотая основа принимает форму чистых и строгих выступов, иногда закрывающих листья, иногда заполняющих развилки ветвей (как на примере рис. 1, [Таблица I](#). Том. III.), незаметно переходящий от явно растительного состояния (в котором он так же определенно характерен для шипа, как другие части рисунка - для бутона, листа и плода) к гребням на шеях или перепончатым парусам крыльев, змеям, драконам и другим гротескным изображениям, как на [рис. XVII](#)., и в богатые и смутные фантазии о кривизне; среди которых, однако, постоянно различима чисто изогнутая система стрельчатой арки, не случайно, а намеренно обозначенная и соединяющаяся с буквально архитектурными элементами дизайна.

Рис. XVI.

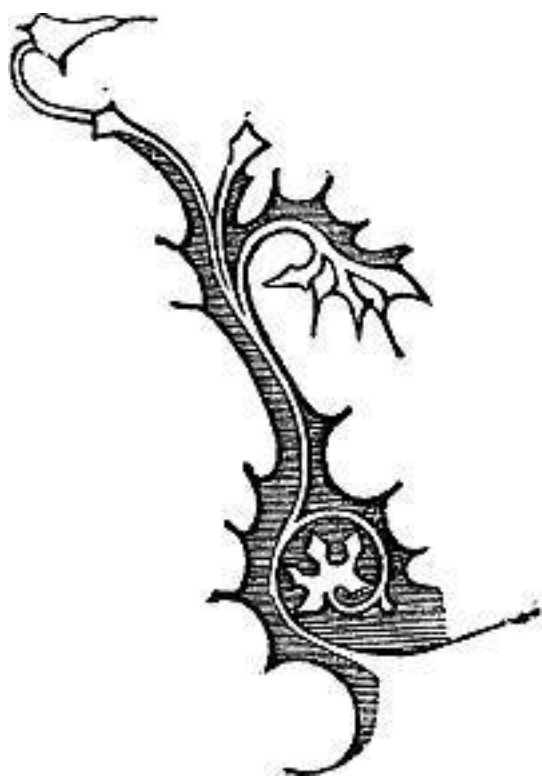
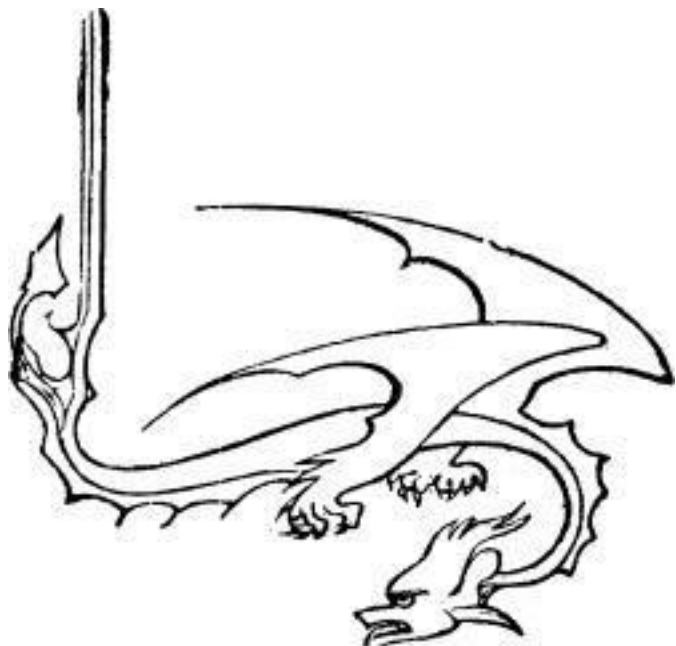


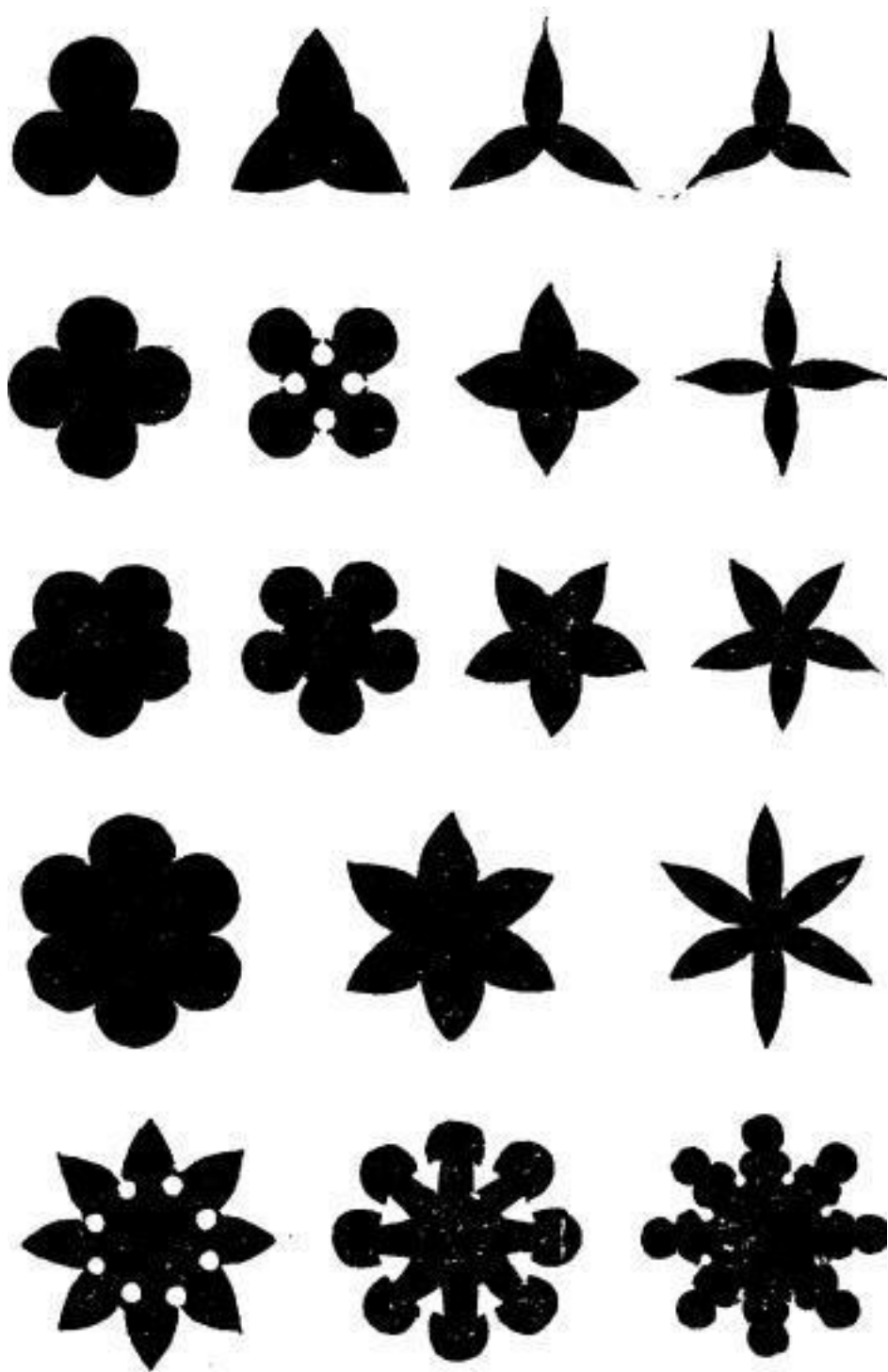
Рис. XVII.



§ XCV. Таким образом, система так называемого слоения, будь то простая, как в изогнутой арке, или сложная, как в ажуре, возникла из этой любви к растительности; не то чтобы форма арки предназначалась для *имитации* листа, но для *придания тем же признакам красоты, которые дизайнер обнаружил в листе*. Заметьте, между этими двумя намерениями существует большая разница. Идея о том, что большое готическое сооружение с арками и крышами было предназначено для имитации растительности, как уже отмечалось выше, несостоятельна перед фактами. Но строитель готики заметил, что в листьях, которые он скопировал для своих второстепенных украшений, была особая красота, проистекающая из определенных особенностей изгиба очертаний и определенных методов членения и излучения в структуре. В малом масштабе, в своих скульптурах и росписях молитвенников, он скопировал сам лист или шип; в большом масштабе он перенял у него абстрактные источники красоты и придал те же изгибы и те же виды членения очертаниям своих арок, насколько это соответствовало их прочности, никогда, ни в одном отдельном случае не предполагая сходства с листвою из-за *неправильности* очертаний, но сохраняя структуру совершенно простой и, как мы видели, настолько соответствующей лучшим принципам каменной кладки, что в лучших готических конструкциях арок нет ничего необычного. , которые всегда имеют *одинарные* выступы (арка с подпругой является распушенной, хотя в ранних работах часто бывает очень красивой), буквально невозможно, не сверяясь с контекстом здания, сказать, были ли выступы добавлены ради красоты или прочности; и хотя в средневековой архитектуре они, я полагаю, были впервые использованы просто из любви к их живописной форме, я абсолютно уверен, что их самое раннее изобретение не было структурным усилением. Самые ранние выступы, с которыми я знаком, - это те, что использовались в сводах больших галерей Серапеума, открытые в 1850 году месье Маньеттом в Мемфисе и описанные полковником Гамильтоном в докладе, прочитанном в феврале прошлого года в Королевском литературном обществе.⁷² Крыши его галерей были превосходно показаны на рисунках полковника Гамильтона, сделанных в масштабе на месте, и их профиль представляет собой изогнутую круглую арку, совершенно чистую и незамысловатую; но я не могу сказать, придана ли эта форма силе или изяществу.

§ XCVI. Однако очевидно, что конструктивное преимущество выступа доступно только в случае арок сравнительно небольшого масштаба. Если арка становится очень большой, выступы под боковыми стенками должны стать слишком тяжелыми, чтобы их можно было закрепить; подвешенный вес камня может сломаться, и поэтому такие арки никогда не строятся с тяжелыми выступами, а закрепляются общей массой каменной кладки; и то, какая дополнительная *видимость* поддержки может быть сочтена необходимой (иногда значительная *фактическая* поддержка), достигается с помощью ажурных элементов.

Рис. XVIII.



§ XCVII. Из того, что я изложил во второй главе “Семи ламп” относительно природы узора, мне нужно повторить здесь только то, что он начался с использования отверстий в каменной кладке окон или стен, вырезанных в формах, которые выглядели как звезды, если смотреть изнутри, и как листья, если смотреть снаружи: название foil или feuille повсеместно применялось к отдельным долям их концов, и удовольствие, получаемое от них, было таким же, как то, которое мы испытываем от тройных, четырехкратных или других расходящихся листьев растительности, соединялось с восприятием строго геометрического порядка. и симметрия. На [рис.](#)

[Представлены несколько наиболее распространенных форм, не загроможденных наружными](#)

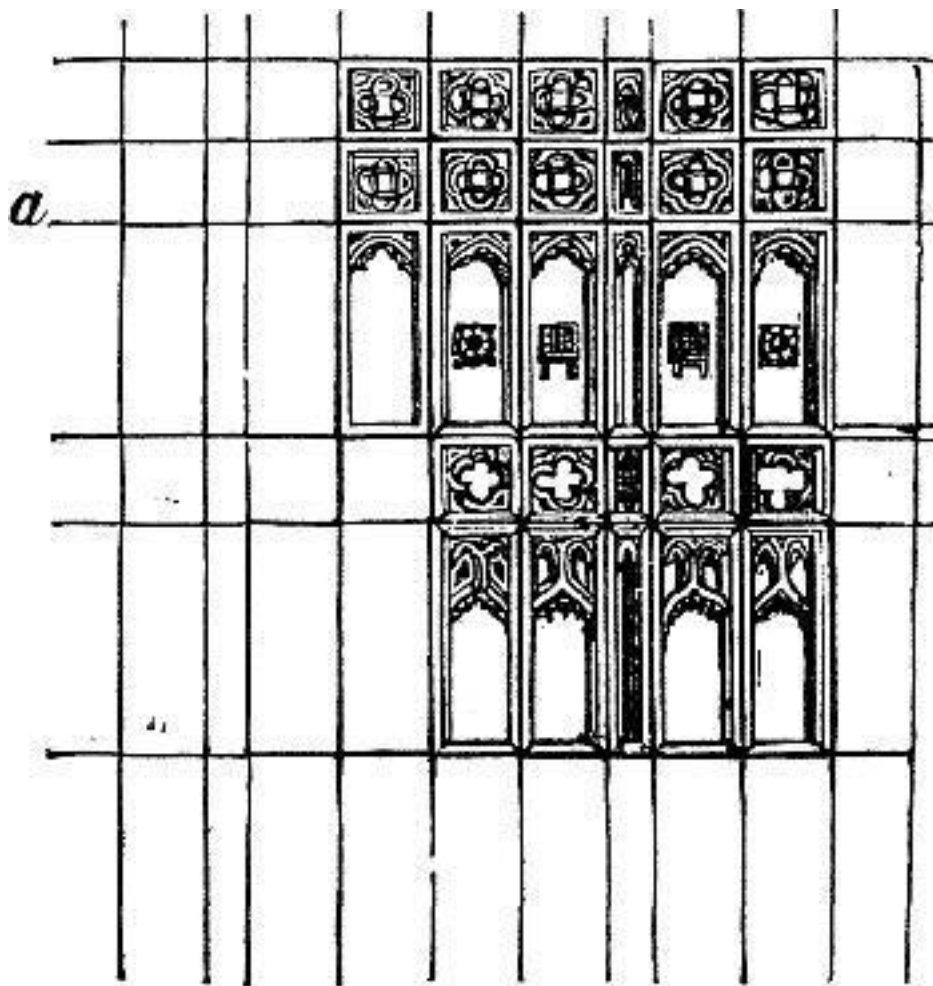
молдингами. XVIII., и лучшие узоры - это не что иное, как тесные скопления таких форм с лепниной, повторяющей их очертания.

§ XCVIII. Таким образом, термин “слоистый” в равной степени описывает наиболее совершенные состояния как простой арки, так и узоров, которыми она заполнена в поздней готике; и это слоение является существенным признаком стиля. Ни одна готика не является ни хорошей, ни характерной, если бы в ее арках или проемах не было листвы. Иногда несущие арки слоистые, и орнамент над ними состоит из фигурной скульптуры; иногда несущие арки простые, и орнамент над ними состоит из слоистых отверстий. Но элемент слоения *должен* где-то присутствовать, иначе стиль будет несовершенным. И наше окончательное определение готики, следовательно, будет таким:—

“Слоистая архитектура, в которой остроконечная арка используется как собственно крыша, а фронтон - как маска крыши”.

§ XCIX. А теперь остается рассмотреть еще только один момент, и мы это сделали.

Рис. XIX.



Слоение, хотя оно и является наиболее отличительным и своеобразным, также является самым простым методом декорирования, которым обладает готическая архитектура; и, хотя в

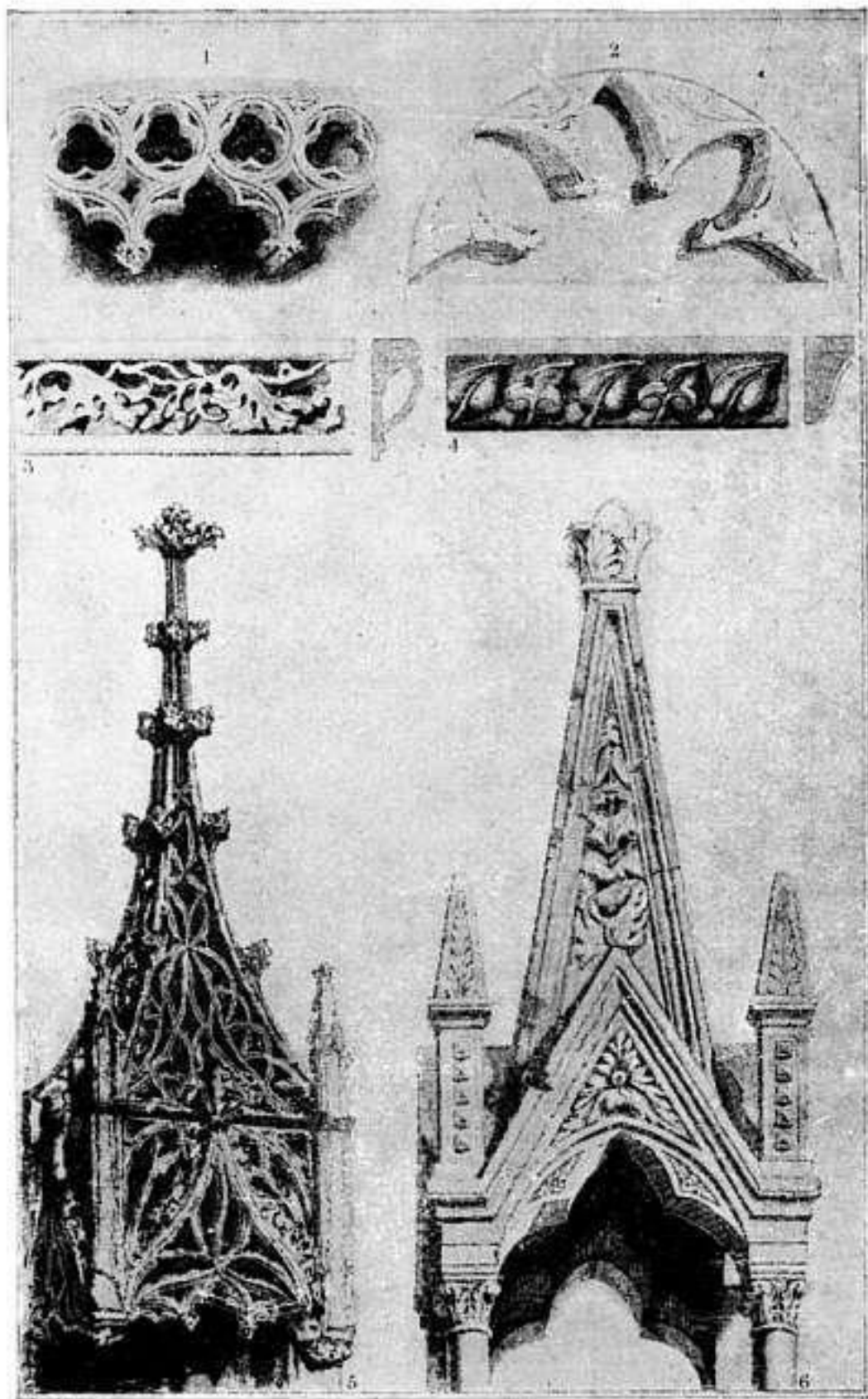
расположении пропорций и форм фольг можно проявить самое благородное воображение, все же строитель, вообще лишенный воображения или каких-либо других дизайнерских способностей, может произвести некоторый эффект на массу своего произведения, просто покрыв его глупым слоением. Соедините произвольно любое количество пересекающихся линий, как нарис. XIX., и заполните их квадраты и продолговатые отверстия четырехлистниками и тонкими крыльями, и у вас сразу же получится то, что для большинства людей будет вполне приемлемой готикой. Малейшее знакомство с существующими формами позволит любому архитектору варьировать свои образцы слоистости с такой же легкостью, с какой он варьировал бы рисунки в калейдоскопе, и создать здание, которое нынешняя европейская публика сочтет великолепным, хотя во всей его массе, от фундамента до перекрытий, может не быть ни одного проблеска изобретательности или какого-либо другого интеллектуального достоинства. Но цветочное оформление и расположение лепнины требуют определенного мастерства и продуманности; и, если мы хотим, чтобы они вообще были приятными, они должны быть действительно изобретены или точно скопированы. Они не могут быть нарисованы совершенно случайно, не став настолько банальными, что требуют обнаружения: и хотя, как я только что сказал, в расположении узоров можно проявить самое благородное воображение, гораздо больше простора для его игры и силы, когда эти узоры связаны с растительным или животным орнаментом; и вполне вероятно, *априори*, что везде, где существует настоящее изобретение, такой орнамент будет использоваться в изобилии.

§ C. Итак, всю готику можно разделить на две обширные школы, одну раннюю, другую позднюю;⁷³ из которых первая, благородная, изобретательная и прогрессивная, умеренно использует элемент слоения, обильно украшая цветы и фигурную скульптуру; вторая, низменная, непривычная и приходящая в упадок, неумеренно использует слоение, а цветочную и фигурную скульптуру - второстепенно. Две школы соприкасаются друг с другом в момент знаменательной перемены, описанной в "Семи светильниках", глава ii., в период более поздний или более ранний в разных районах, но который в общих чертах можно обозначить как середину четырнадцатого века; оба стиля, конечно, находятся в наивысшем совершенстве в момент их встречи, один поднимается до точки соединения, другой отклоняется от нее, но, поначалу, не в какой-либо заметной степени, и лишь демонстрируют черты, которые оправдывают его название "неблагородный", в общем, по мере того, как его склонение становится более крутым.

§ CI. Из этих двух великих школ первая использует слоение только в больших и простых массах и покрывает второстепенные элементы, выступы и т. Д. Этого слоения различной скульптурой. Последний украшает само слоение незначительным расслоением и разбивает его узоры на бесконечные, похожие на кружево подразделения узора.

Несколько примеров наглядно объяснят разницу. Рис. 2, *Пластина XII.*, представляет половину восьмигранного отверстия из Солсбери; где элемент слоения используется в более крупном расположении звездообразной формы; но в оформлении острия он полностью исчез, и орнамент цветочный.

XII.



ЛИНЕЙНАЯ И ПОВЕРХНОСТНАЯ ГОТИКА.

Но на рис. 1, который является частью бахромы вокруг одного из более поздних окон в Руанском соборе, слоение сначала нанесено жирным шрифтом по всей арке, а затем каждый ее выступ разделен на другие формы слоения. Два больших навеса с нишами внизу, рис. 5 и 6, соответственно, изображены на флангах двух самых верхних образцов остроконечной готики [на рис. X.](#), стр. 213. Эти примеры были выбраны для того, чтобы также проиллюстрировать различие в характере орнамента, которое мы сейчас исследуем; и если читатель обратится к ним и сравнит методы их обработки, он сразу же сможет ясно зафиксировать это различие в своем сознании. Он заметит, что на самом верхнем элементе слоистость скрупулезно ограничена несущими арками фронтона и боковыми нишами, так что на любой данной стороне памятника различимы только три слоистые арки. Все остальное украшение представляет собой “властную скульптуру”, установленную на широкой мраморной поверхности. На вершине фронтона установлены щит и собачий герб Скалы с распростертыми с обеих сторон бронзовыми крыльями, как у дракона; ниже центр поля заполняет великолепно вырезанный дуб; под ним изображена смерть Авеля, Абель лежит мертвый ничком с одной стороны, Каин напротив, в ужасе взирая на небо: граница арки образована различными листьями, чередующимися со щитом скалы; а острия каждой украшены одним цветком и двумя широкими ниспадающими листьями. Все это изысканно дополнено цветом; основание выполнено из бледно-красного веронского мрамора, а статуи и листва инкрустированы белым каррарским мрамором.

§ III. Фигура под ней, *b*, представляет южную боковую дверь главной церкви в Аббевиле: малость масштаба вынудила меня сделать ее несколько тяжелее в линиях ее ажуров, чем она есть на самом деле, но сама дверь является одним из самых изысканных произведений яркой готики в мире; и интересно видеть щит, установленный здесь, на вершине фронтона, точно таким же образом, как на верхнем примере, и с точно такой же целью — удерживать взгляд при подъеме и не отвлекать его от внешнего вида. острая точка фронтона, обратный угол наклона щита настолько энергичен, что полностью уравнивает направленность больших сходящихся линий вверх. Однако при изучении этого примера будет видно, что другие украшения гробницы в целом отличаются от украшений гробницы Веронезе; что здесь весь эффект зависит от простого умножения похожих линий узора, скульптура практически не представлена, за исключением сидящей статуи под центральной нишей и, ранее, в группах, заполняющих темные углубления под маленькими нишами в архивольте², но была разрушена во время Революции. И если теперь мы обратимся к [табличке XII.](#), только что пройденной, и рассмотрим в большем масштабе выступы двух боковых ниш, данные с каждого из этих памятников, контраст станет еще более очевидным. Картина из Аббевиля (рис. 5), хотя и содержит много ярких северных цветов в навершии и крокетах, все же весь ее эффект зависит от различных узоров слоения, которыми заполнены ее пространства; и она настолько сквозная, что едва ли прочнее кусочка кружева; в то время как вершина из Вероны зависит по своему эффекту от одной широкой массы тени, смело оформленной в трилистник на несущей арке; и на этой стороне ниши нет другого трилистника. Все остальное его убранство выполнено в виде цветов или миндаля и бобов; его каменная поверхность не прорезана и хранится на ярком свете, а его масса достаточно плотная и прочная, чтобы простоять еще столько же веков, сколько она уже простояла, не тронутая, на открытой улице Вероны. Рисунки 3 и 4, расположенные над каждой нишей, показывают, как одни и те же принципы воплощены в мельчайших деталях двух зданий, 3 - это лепнина, обрамляющая фронтон в Аббевиле, и 4 - лепнина, расположенная на том же

месте в Вероне; и поскольку, таким образом, во всех случаях различие в их обработке остается одинаковым, одно привлекает взгляд к широким скульптурным *поверхностям*, другое - к изгибам замысловатых *линий*, я буду в дальнейшем характеризовать две школы, когда у меня будет возможность сослаться на них, одну как поверхностно-готическую, другую как другое как Линейно-готическое.

§ III. Теперь обратите внимание: в настоящее время вопрос заключается не в том, так ли хороши форма ниши Веронезе и дизайн ее цветочного оформления, какими они могли бы быть; а просто в том, какой из двух архитектурных принципов больше и лучше. И в этом решении мы не можем колебаться ни мгновения. Веронская готика сильна своей каменной кладкой, проста в своих массивах, но вечна в своем разнообразии. Поздняя французская готика слаба в кладке, разбита по массе и постоянно повторяет одну и ту же идею. Это очень красиво, но итальянская готика - более благородный стиль.

§ CIV. Однако, говоря, что французская готика повторяет одну идею, я имею в виду лишь то, что она слишком сильно зависит от слоистости своих узоров. Расположение самих узоров бесконечно разнообразно и изобретательно; и действительно, ум французского мастера был, возможно, даже богаче фантазией, чем у итальянца, только его обучили менее благородному стилю. Это особенно следует помнить в отношении подчиненности фигурной скульптуры, отмеченной выше как характерная черта поздней готики.

Не то чтобы такой скульптуры не хватало; напротив, ее часто объединяют в более богатые группы и выполняют с совершенством исполнения, гораздо большим, чем те, что украшают более ранние здания: но в ранних работах она энергична, заметна и необходима для красоты целого; в поздних работах она ослаблена и окутана вуалью узора, с которой ее часто можно снять без особого ущерба для общего эффекта.⁷⁴

Рис. XX.



§ РЕЗЮМЕ. Теперь читатель может быть уверен, что нет более абсолютного принципа искусства, чем этот, — что композиция, из которой все можно убрать, не причинив вреда, всегда намного хуже. Следовательно, на этом основании, если ни на каком другом, ни на минуту не может возникнуть вопроса, какая из двух школ более велика; хотя во французской ажурной готике есть много наиболее благородных произведений, возвышенность которых зависит от их чрезвычайного богатства и изящества линий, и за которые мы можем быть наиболее благодарны их создателям. И, действительно, превосходство поверхностной готики невозможно полностью ощутить, пока мы не сравним ее с более деградировавшими линейными школами, как, например, с нашим собственным английским Перпендикуляром. Украшения

ниши Веронезе, которые мы использовали для нашего примера, ни в коем случае неотносятся к числу лучших в их школе, но они послужат нашей цели для такого сравнения. Верхушка его состоит из одного прямостоячего цветущего растения, у которого стебель проходит вверх через середину листьев и имеет висячий цветок, чем-то похожий на императорскую лилию. Листья отброшены от стебля с необычайной грацией и свободой и укорочены, словно искусным художником, на неглубоком мраморном рельефе. Их расположение в общих чертах показано на небольшой гравюре на дереве сбоку (рис. XX.); и если читатель просто проведет эксперимент на себе, то сначала покройте лист бумаги пересекающимися линиями, как будто для счетов, и заполните все промежутки любым слоением, которое придет ему в голову, как на рисунке XIX. выше; и затем, пытаясь заполнить острие фронтона куском листвы, подобной той, что изображена на рисунке XX. выше, отложив саму фигуру в сторону, он вскоре обнаружит, что требуется больше мысли и изобретательности, чтобы спроектировать эту единственную крошечную вершину, чем покрыть акры земли английским перпендикуляром.

§ CVI. Я полагаю, что теперь мы получили достаточно точные знания как о духе, так и о формах готической архитектуры; но, возможно, широкому кругу читателей будет полезно, если в заключение я изложу несколько простых и практических правил для определения в каждом конкретном случае, является ли данное здание хорошим готическим сооружением или нет, а если не готическим, то относится ли его архитектура к тому типу, который, вероятно, вознаградит усилия по тщательному изучению.

§ CVII. Первый. Посмотрите, поднимается ли крыша крутым фронтоном высоко над стенами. Если он этого не делает, значит, что-то не так; здание выполнено в не совсем чистой готике или было изменено.

§ CVIII. Во-вторых. Посмотрите, есть ли на основных окнах и дверях стрельчатые арки с фронтонами над ними. Если нет стрельчатых арок, здание не готическое; если над ними нет фронтонов, оно либо не чистое, либо не первоклассное.

Если, однако, у него крутая крыша, остроконечная арка и фронтон в одном флаконе, то это почти наверняка готическое здание очень хорошего времени.

§ CIX. В-третьих. Посмотрите, не изогнуты ли арки или проемы слоистые. Если здание удовлетворяет первым двум условиям, оно обязательно где-то будет слоистым; но, если не везде, части, которые не слоистые, несовершенны, если только это не большие несущие арки или маленькие и острые арки в группах, образующие своего рода слоистость из-за их собственного разнообразия и смягченные скульптурой и богатой лепниной. Верхние окна, например, в восточной части Вестминстерского аббатства несовершенны из-за отсутствия слоистой отделки. Если нигде нет слоистости, здание, несомненно, является несовершенной готикой.

§ CX. В-четвертых. Если здание соответствует всем первым трем условиям, посмотрите, держатся ли его арки в целом, будь то окна и двери или незначительные украшения, *настоящих стержней с основаниями и капителями*. Если это так, то здание, несомненно, выполнено в прекраснейшем готическом стиле. Возможно, это все еще может быть имитацией, слабой копией или плохим образцом благородного стиля; но манера исполнения, отвечающая всем этим четырем условиям, несомненно, первоклассна.

Если у его проемов нет стволов и капителей, посмотрите, являются ли они простыми проемами в стенах, нарочито простыми и без формовки по бокам; как, например, арка на [Фото XIX](#). Том I. Если это так, здание все еще может быть в прекраснейшей готике, приспособленной для какой-либо домашней или военной службы. Но если боковые стороны окна лепные, и при этом нет капителей у основания арки, то это, несомненно, произведение низшей школы.

Это все, что необходимо для определения того, выдержано ли здание в прекрасном готическом стиле. Следующие тесты, которые необходимо применить, направлены на то, чтобы определить, хорошая это архитектура или нет: это может быть очень нечистая готика и все же очень благородная архитектура; или это может быть очень чистая готика, и все же, если это копия или изначально созданная бездарным строителем, очень плохая архитектура.

Если произведение принадлежит к какой—либо из великих школ цвета, его критика становится такой же сложной и требует такой же тщательности, как критика музыкального произведения, и никаких общих правил для него дать нельзя; но если нет -

§ CXI. Первый. Посмотрите, выглядит ли это так, как будто его строили сильные люди; есть ли в нем какая-то грубоватость, широта и беззаботность, местами смешанные с изысканной нежностью, которая, кажется, всегда является признаком широкого кругозора и мощной силы людей, которые могут видеть за собой работу, которую они выполняют, и время от времени проявляют к ней что-то вроде презрения. Если здание имеет такой характер, это уже говорит в его пользу; ему придется нелегко, но оно доказывает свое благородство. Если в нем нет этого, но он совершенно точен, скрупулезен в изготовлении, то он должен принадлежать либо к самой лучшей, либо к самой худшей из школ: к самой лучшей, в которой изысканный дизайн создается с неутомимой и добросовестной тщательностью, как в джоттескной готике; или к самой худшей, в которой место дизайна занял механизм. В целом более вероятно, что оно должно принадлежать худшему, чем лучшему: так что, в целом, очень точная работа должна рассматриваться как плохой признак; и если в здании нет ничего примечательного, кроме его точности, к нему можно сразу отнестись с презрением.

§ CXII. Во-вторых. Обратите внимание, если он неправильной формы, разные его части подходят для разных целей, никого не волнует, что с ними будет, чтобы они выполняли свою работу. Если одна часть всегда точно соответствует другой части, это, несомненно, плохое здание; и чем больше и заметнее неровности, тем больше шансов, что оно хорошее. Например, во дворце герцогов, грубая гравюра на дереве которого приведена в [главе II. VIII](#). общая идея строго симметрична; но два окна ниже остальных шести; и если читатель сосчитает арки малой аркады до большого балкона, он обнаружит, что он находится не в центре, а с правой стороны на всю ширину одной из этих арок. Мы можем быть почти уверены, что здание хорошее; никто, кроме мастера своего дела, не отважился бы сделать это.

§ CXIII. В-третьих. Обратите внимание, все ли узоры, капители и другие украшения имеют постоянно меняющийся дизайн. Если нет, то работа, несомненно, плохая.

§ CXIV. Наконец. *Прочтите скульптуру*. Готовясь к его прочтению, вам нужно будет выяснить, разборчиво ли оно (и, если разборчиво, его почти наверняка стоит прочитать). На хорошем здании скульптура *всегда* установлена таким образом и в таком масштабе, что на обычном расстоянии, с которого видно здание, скульптура должна быть совершенно понятной и

интересной. Чтобы достичь этого, самые верхние статуи будут высотой в десять или двенадцать футов, а верхний орнамент будет колоссальным, увеличивающимся по мере того, как он опускается, пока на фундаменте его часто не будут изготавливать, как для драгоценного шкафа в королевских покоях; но зритель не заметит, что верхние скульптуры колоссальны. Он просто почувствует, что может ясно видеть их, и с легкостью разберется во всех.

И, убедившись в этом, пусть он займется их чтением. С этого момента критика здания должна проводиться точно по тем же принципам, что и критика книги; и это должно зависеть от знаний, чувств и в немалой степени от усердия и настойчивости читателя, независимо от того, считает ли он, даже в случае с лучшими произведениями, их великолепными или занимательными.

56 Третий вид орнамента, ренессанс, - это тот, в котором второстепенная деталь становится главной, от исполнителя каждой второстепенной детали требуется проявлять мастерство и обладать знаниями, столь же значительными, как те, которыми обладает мастер дизайна; и в попытке наделить его этим мастерством и знаниями его собственная изначальная мощь оказывается подавленной, и все здание превращается в утомительную демонстрацию хорошо образованного идиотизма. Мы должны полностью исследовать природу этой формы ошибки, когда приступим к рассмотрению школ Возрождения.

57 Смотрите Предисловие к “Прекрасной деве из Перта”.

58 Многие считают мрамор Элджин “совершенным”. В самых важных частях он действительно приближается к совершенству, но только там. Драпировки незакончены, волосы животных незакончены, а все барельефы фриза грубо вырезаны.

59 В восьмой главе мы увидим замечательный пример такого принесения симметрии в жертву удобству в расположении окон герцогского дворца.

60 Я всегда боюсь употреблять это слово “Композиция”; им так сильно злоупотребляют в общепринятом языке, относящемся к искусству. Нет ничего более обыденного, чем слышать деление искусства на “форму, композицию и цвет”, или “светотень и композицию”, или “чувство и композиция”, или не имеет значения, что еще и композиция; говорящие в каждом случае вкладывают в это слово совершенно разное значение, обычно нечеткое и всегда неправильное. Композиция - это, говоря простым английским языком, “сведение воедино”, и это означает сведение воедино линий, форм, цветов, оттенков или идей. Художники сочиняют цветом, сочиняют мыслью, сочиняют формой и сочиняют по сути: это слово используется просто для того, чтобы выразить научное, дисциплинированное и изобретательное сочетание любого из них, а не просто естественное или случайное.

61 Дизайн используется в этом заведении как выражение способности благородно расположить линии и цвета. Под фактами я подразумеваю факты, воспринимаемые глазом и разумом, а не факты, накопленные знанием. См. Главу о Римском Возрождении (том III. [Глава II.](#)) для этого различия.

62 “Более ранние”, то есть прерафаэлитские эпохи. Люди такого склада будут восхвалять Клода и других сравнительно низкопробных художников, но они не могут оценить работы тринадцатого века.

63 Не эгоистичный страх, вызванный недостатком доверия к Богу или решимости в душе.

64 Я оставляю для другого места подробное обсуждение этого интересного предмета, которое здесь завело бы меня слишком далеко; но мимоходом следует отметить, что этот вульгарный пуризм, отвергающий истину не потому, что она порочна, а потому, что она скромна, и состоящий не в выборе того, что хорошо, а в маскировке грубого, распространяется на все виды искусства. Наиболее ярким примером этого является переодевание крестьянских персонажей в сцене оперы или балета; и стены наших выставок полны произведений искусства, которые точно так же “возвышают природу”, не раскрывая то, что велико в сердце, а сглаживая то, что является грубым в цвете лица. Я считаю, что нет ничего более вульгарного, столь безнадёжного, столь свидетельствующего о безвозвратно низменном уме, чем этот вид пуризма. Из здорового пуризма, доведенного в этом направлении до предела, возвышающего в первую очередь сердце, а вместе с ним и черты лица, возможно, самый характерный пример, который я могу привести, - это виньетка Стотарда к “Джорассе” в “Италии” Роджерса; по крайней мере, так было бы, если бы ее можно было увидеть рядом с реальной группой швейцарских девушек. Стихи Роджерса по сравнению с стихами Крэбба являются замечательными примерами самого здорового пуризма и самого здорового натурализма в поэзии. Первыми великими натуралистами христианского искусства были Орканья и Джотто.

65 Читатель поймет это через мгновение, взглянув на [таблицу XX.](#), последнюю в этом томе, где серии с 1 по 12 представляют изменение одного вида листа - от византийского к совершенному готическому.

66 Лучшее искусство либо отражает факты своего времени, либо, если речь идет о фактах прошлого, выражает их с помощью аксессуаров того времени, в которое была создана работа. Поэтому все хорошее искусство, представляющее события прошлого, полно самого откровенного анахронизма, и так всегда *должно* быть. Ни один художник не обязан быть антикваром. Нам не нужны его впечатления или предположения относительно вещей прошлого. Нам нужны его четкие утверждения относительно вещей настоящего.

67 См. Отчет о встрече в Талла-Линнс в 1682 году, приведенный в четвертой главе “Сердца Мидлотиана”. В конце концов они пришли к выводу, что “те, кто владел (или позволял) такими названиями, как понедельник, вторник, январь, февраль и так далее, навлекли на себя такое же, если не большее, наказание, какое было назначено идолопоклонникам древности”.

68 Посмотрите прекрасное описание Флоренции в книге Элизабет Браунинг “Окна дома Гиди”, которая является не только благородной поэмой, но и единственной книгой, которую я видел, которая, поддерживая либеральные идеи в Италии, дает справедливый отчет о неспособности современного итальянца.

69 Шпиль Солсбери - это всего лишь башня с многоугольной остроконечной крышей из камня, как и знаменитые шпили Кана и Кутанса.

70 Или заштрихованными частями [фиг. XXIX.](#) Том I.

71 Читатель не должен предполагать, что в греческой архитектуре всегда или часто были плоские потолки, потому что я называю ее перемышку собственно крышей. Он должен помнить, что я всегда использую эти термины для обозначения первых простых сочетаний материалов, которые соединяют пространство; впоследствии, если смогу, я установлю настоящую крышу. В

случае греческих храмов было бы тщетно соотносить их конструкцию с реальной крышей, поскольку многие из них были гипетрическими и вообще без крыши. К сожалению, я более невежествен в египетских кровлях, чем даже в арабских, так что я не могу отразить эту школу на схеме; но фронтоны, по-видимому, великолепно использовались для несущей крыши. Посмотрите раздел г-на Фергюссона о пирамиде Гизе, "Принципы красоты в искусстве", лист I., и его выражения восхищения египетской кладкой крыши, стр. 201.

72 См. "Атенеум", 5 марта 1853 г.

73 Поздняя и в основном ограниченная северными странами, так что две школы можно противопоставлять либо как раннюю и позднюю готику, либо (в четырнадцатом веке) как южную и Северную готику.

74 Во многих лучших французских готических церквях группы фигур были полностью разрушены во время Революции, без особого ущерба для живописности, хотя и с прискорбной потерей исторической ценности архитектуры: тогда как, если бы из ниши в Вероне мы убрали ее цветочные орнаменты и статую под ними, не осталось бы ничего, кроме грубой квадратной раковины с трилистником, совершенно бесполезной или даже уродливой.

ГЛАВА VII.

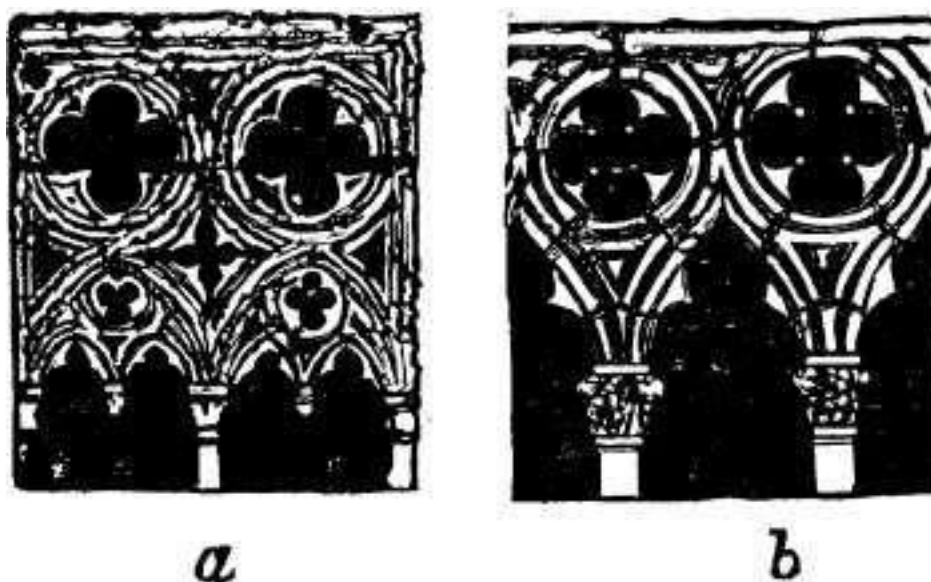
ГОТИЧЕСКИЕ ДВОРЦЫ.

§ I. Здания, по остаткам которых мы попытались восстановить некоторое представление о внешнем виде Венеции византийского периода, в наши дни практически ничего не меняют в облике улиц города. Их слишком мало и они слишком сильно искажены, чтобы привлекать внимание или влиять на чувства. Очарование, которым до сих пор обладает Венеция и которое за последние пятьдесят лет сделало ее излюбленным местом всех живописцев, занимающихся живописными сюжетами, объясняется тем, что дворцы, относящиеся к периоду, который нам предстоит сейчас исследовать, смешались с дворцами эпохи Возрождения.

Этот эффект достигается двумя различными способами. Дворцы эпохи Возрождения сами по себе не более живописны, чем здания клубов Пэлл-Мэлл; но они становятся восхитительными благодаря контрасту их строгости и утонченности с богатым и грубым беспорядком морской жизни под ними, а также их белой и прочной каменной кладки с зелеными волнами. Уберите из-под них оранжевые паруса рыбацких лодок, черное скольжение гондол, загроможденные палубы и грубые команды транспортных барж, беспокойную зеленую воду у их фундаментов, и дворцы эпохи Возрождения будут представлять не больше интереса, чем лондонские или парижские. Но готические дворцы живописны сами по себе и обладают над нами независимой властью. Море, небо и все остальное, что у них можно было бы отнять, все равно оставались бы прекрасными и странными. Они не менее поразительны на самых пустынных улицах Падуи и Виченцы (где многие были построены в период венецианской власти в этих городах), чем на самых людных магистралях самой Венеции; и если бы их можно было перенести в центр Лондона, они все равно не утратили бы полностью своей власти над чувствами.

§ II. Лучшим доказательством этого является неизменная привлекательность всех картин, какими бы плохими они ни были по мастерству, которые выбрали своим сюжетом главное из этих готических зданий - дворец герцогов. Несмотря на все архитектурные теории и учения, росписи этого здания всегда кажутся восхитительными; мы не можем устать от них, хотя часто испытываем серьезные трудности; но мы не подвергаемся такому испытанию в случае с дворцами эпохи Возрождения. Они никогда не рисуются поодиночке или как главный предмет, да и не могут быть нарисованы. Здание, обращенное фасадом к герцогскому дворцу на противоположной стороне Пьяцетты, прославлено среди архитекторов, но нашим глазам оно незнакомо; оно нарисовано лишь случайно, для завершения, а не для сюжета венецианской сцены; и даже ренессансные аркады площади Сан-Марко, хотя и часто раскрашиваются, всегда рассматриваются как простая аллея к ее византийской церкви и колоссальной башне. И сам герцогский дворец обязан особым очарованием, которое мы до сих пор ощущали, не столько своим большим размером по сравнению с другими готическими зданиями или более благородному дизайну (поскольку он еще ни разу не был правильно нарисован), сколько своей сравнительной изолированности. Другим готическим постройкам постоянное соседство ренессансных дворцов вредит не меньше, чем последним помогает; они исчерпывают свою собственную жизнь, вдыхая в нее ренессансный холод; но герцогский дворец стоит сравнительно особняком и в полной мере выражает готическую мощь.

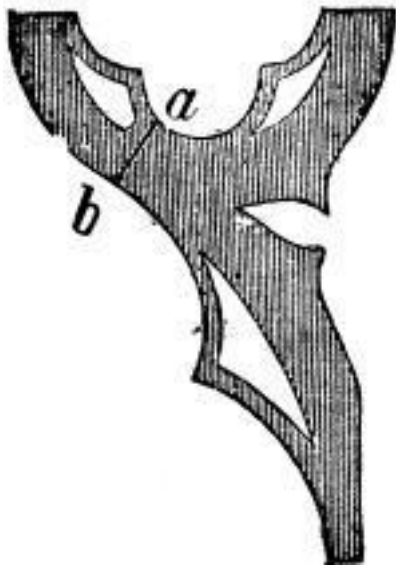
Рис. XXI.



§ III. И справедливо, что это следует рассматривать именно так, ибо это оригинал почти всего остального. Это не тщательно продуманное развитие национального стиля, а великое и внезапное изобретение одного человека, мгновенно сформировавшее национальный стиль и ставшее образцом для подражания для каждого архитектора Венеции на протяжении более чем столетия. Именно осознание этого факта занимало меня большую часть времени, которое я провел в Венеции. Мне всегда казалось очень странным, что ни в одной части города нет зарождающихся или несовершенных образцов формы герцогского дворца; было трудно поверить, что такое мощное здание было задумано одним человеком не только по расположению и деталям, но и по стилю; и все же невозможно, если бы было иначе, но чтобы существовали какие-то ранние образцы приблизительной готической формы. Здесь нет ни

одного такого. Дворцы, построенные в период между окончательным отказом от византийского стиля, около 1300 года, и датой основания герцогского дворца (1320-1350), все совершенно разные по характеру, настолько разные, что сначала я намеревался выделить их описание в отдельный раздел этого тома; и буквально *нет* переходной формы между ними и совершенством Герцогского дворца. Каждое готическое здание в Венеции, похожее на последнее, является его копией. Я не имею в виду, что до дворца герцогов в Венеции не было готики, но способ ее применения во внутренней архитектуре не был определен. Настоящим корнем герцогского дворца является апсида церкви Фрари. Узоры этой апсиды, хотя и более ранние и грубые по исполнению, почти такие же по лепнине и точно такие же по обработке (особенно в размещении львиных голов), как и на большой герцогской аркаде; и оригинальность мысли архитектора Герцогского дворца состоит в том, что он приспособил эти узоры в более развитой и законченной форме для гражданских нужд. В апсиде церкви они образуют узкие и высокие оконные фонари, несколько более массивные, чем в северной готике, но схожие по применению: предстояло адаптировать эти узоры к формам внутреннего строительства, обусловленным национальными обычаями. Ранние дворцы состояли, как мы уже видели, из аркад, поддерживающих стены, облицованные мрамором, скорее широкие и длинные, чем возвышенные. Эта форма была сохранена для герцогского дворца, но вместо круглых арок от вала к валу были заменены узорами Фрари с двумя существенными изменениями. Помимо того, что был чрезвычайно увеличен в масштабе и толщине, чтобы они могли лучше выдерживать дополнительный вес, четырехлистник, который в окнах Фрари находится над аркой, как на [рис. XXI.](#), на предыдущей странице, во Дворце герцогов был помещен между арками, как на *б*; основная причина этого изменения заключалась в том, что несущая способность арок, которой теперь можно было доверить вес стены высотой сорок футов, [75](#) была таким образом переброшена *между*на четырехлистниках, а не под ними, и, таким образом, применяется с гораздо большей выгодой. И, во-вторых, были изменены стыки каменной кладки. Во Фрари (как часто также в соборах Святого Иоанна и Святого Павла) узор образован из двух простых перекладин или каменных плит, придающих требуемую форму и разделенных горизонтальным соединением как раз на уровне нижнего выступа четырехлистников, как показано на [рис. XXI.](#), *а*. Но во Дворце герцогов горизонтальный стык находится в центре четырехлистников, а два других расположены под ним под прямым углом к выступу лепнины, как показано на [рис. XXI.](#), *б*. [76](#) Строитель дворца герцогов был непреклонен в соблюдении этого правила кладки. В узорах больших верхних окон, где створки прорезаны, как на четырехлистнике [Рис. XXII.](#), нижний бугорок оставляют частично сплошным, как у *а*, просто для того, чтобы сустав *а б* мог иметь правильное место и направление.

Рис. XXII.



§ IV. Установление отличия орнамента герцогского дворца от орнаментов Фрари и его приоритета перед всеми другими зданиями, похожими на него в Венеции, вознаградило меня за большой и неинтересный труд по изучению лепнины и других второстепенных особенностей готических дворцов, в которых только и можно было обнаружить внутренние свидетельства их датировки, поскольку никаких исторических записей, касающихся их, не было. Но накопление деталей, от которых зависит полное доказательство этого факта, не могло быть ни приведено в рамках этого тома, ни сделано сколько-нибудь интересным для широкого читателя. Поэтому я, не ввязываясь в какое-либо обсуждение, дам краткий отчет о развитии готического дизайна в Венеции, как я полагаю, это имело место. Возможно, когда-нибудь в будущем я смогу так сжать свидетельства, на которых зиждется мое убеждение, чтобы сделать их понятными для публики, а пока некоторые из наиболее существенных моментов сведены воедино в Приложении и в истории Герцогского дворца, приведенной в следующей главе.

§ V. Таким образом, согласно только что сделанному утверждению, готическая архитектура Венеции делится на два великих периода: первый, в котором, несмотря на проявление различных нерегулярных готических тенденций, не было разработано единого типа внутреннего здания; другой, в котором сформировавшаяся и последовательная школа домашней архитектуры стала результатом прямого подражания великолепному проекту Герцогского дворца. Мы должны рассматривать эти два периода отдельно; первый из них - тот, на который часто ссылались выше под названием переходного периода.

Мы рассмотрим последовательно общую форму, окна, двери, балконы и парапеты готических дворцов, относящихся к каждому из этих периодов.

§ VI. Первый. Общая форма.

Мы видели, что руины византийских дворцов состояли всего лишь из верхних и нижних аркад, окружающих кортилии; расположение интерьеров теперь полностью изменилось, и их первоначальное состояние невозможно отследить. Входы в эти ранние здания по большей части представляют собой просто большие круглые арки, центральные элементы их непрерывных аркад: они не представляют нам четко разделенных окон и дверей.

Но в готический период происходят большие перемены. Эти длинные аркады как бы распадаются на части и сливаются в центральные и боковые окна и маленькие арочные двери, пробитые в огромных поверхностях кирпичной стены. Морской фасад византийского дворца состоит из семи, девяти или более арок, расположенных непрерывной линией; но морской фасад готического дворца состоит из двери и одного или двух окон с каждой стороны, как в современном доме. Первый этаж византийского дворца состоит, возможно, из восемнадцати или двадцати арок, идущих от одной стороны дома к другой; первый этаж готического дворца состоит из окна с четырьмя или пятью светильниками в центре и одного или двух одиночных окон с каждой стороны. Зародыш готической архитектуры, однако, уже обнаружен в Византии, где, как мы видели, аркады, хотя и непрерывные, всегда состоят из центрального массива и двух крыльев с арками меньшего размера. Центральная группа становится дверью или средним светом готического дворца, а крылья переходят в его боковые окна.

§ VII. Но самым существенным отличием во всей композиции является утрата единства концепции, которая регулировала византийскую композицию. Насколько тонким было чувство градации, которое распределяло размеры ранних дворцов, мы уже видели, но до сих пор я не замечал, чтобы византийская работа была сосредоточена в орнаменте в той же степени, что и в пропорциях. Боковые капители и архивольты не только оставались сравнительно простыми, в то время как центральные были скульптурными, но и самая средняя часть скульптуры, какой бы она ни была — капитель, инкрустированный круг или архитрав, — всегда превосходила остальные. В Фондако де Турки, например, самая средняя капитель верхней аркады является ключом ко всей группе, более крупной и проработанной, чем все остальные; а боковые расположены так, что отвечают друг другу на противоположных сторонах, таким образом, для центральной аркады ставится А,

Ф Е Б К А К Б Е Ф,

внезапный сбой системы допущен в одной уникальной столице в конце серии.

§ VIII. Теперь, спустя долгое время после того, как византийские аркады были превращены в окна, эта система централизации более или менее сохранялась; и во всех ранних группах окон с пятью огнями самая средняя капитель отличается от двух с каждой стороны от нее, которые всегда соответствуют. Это настолько строго, что всякий раз, когда капители какой-либо группы окон не централизованы таким образом, а либо полностью похожи друг на друга, либо все разные, так что не обнаруживают соответствия, это является определенным доказательством, даже если другого не должно существовать, сравнительной поздности постройки.

В каждой группе окон в Венеции, которые мне удалось осмотреть и которые были расположены таким образом централизованно, я находил в их лепнине свидетельства того, что они были *передними* по отношению к дворцу герцогов. Этот дворец покончил с утонченными пропорциями и централизацией византии. Его арки одинаковой ширины, а капители все разные и не сгруппированы; некоторые, действительно, больше остальных, но это не ради пропорции, а только для особого использования, когда приходится нести большой вес. Но, среди других свидетельств ранней датировки морского фасада этого здания, есть одна тонкая уступка системе централизации, которая окончательно закрыта. Капители верхней аркады, как я уже сказал, все разные и не обнаруживают никакого соответствия друг другу; но *центральная из чистого паросского мрамора*, в то время как все остальные из истрийского камня.

Смелое оформление центрального окна и балкона наверху, во дворце герцогов, является лишь своеобразным выражением главенства центрального окна, которое было характерно для готического периода не меньше, чем для византийского. В частных дворцах центральные окна приобретают значение из-за количества источников света; во дворце герцогов такое расположение по разным причинам было неудобным, и центральное окно, которое не только не является более важным, чем другие, но и во всех отношениях уступает по дизайну двум окнам на восточной оконечности фасада, тем не менее стало главной особенностью благодаря своему благородному балдахину и балкону.

§ IX. При таких принципиальных различиях в общей концепции византийского и готического дворцов нетрудно указать особенности обращения с последним. Мраморная облицовка постепенно удаляется со стен; и голый кирпич либо выделяется открыто, контрастируя с мраморными колоннами и архивольтами окон, либо покрывается штукатуркой, расписанной фресками, о которой подробнее ниже. Герцогский дворец, как и во всех других отношениях, является точным выражением средней точки перемен. Здесь по-прежнему сохранилась мраморная облицовка; но вместо того, чтобы укладываться плитами, как во времена Византии, ее наносят из цельных кирпичей или мраморных блоков длиной 11½ дюйма и высотой 6 дюймов.

Этажи готических дворцов разделены струнными рядами, значительно более смелыми в плане, чем у византийских, и более богато украшенными; и хотя углы византийских дворцов довольно острые и чистые, углы готических дворцов выполнены в виде фаски, заполненной маленькими витыми стержнями, капители которых расположены под карнизом каждого этажа.

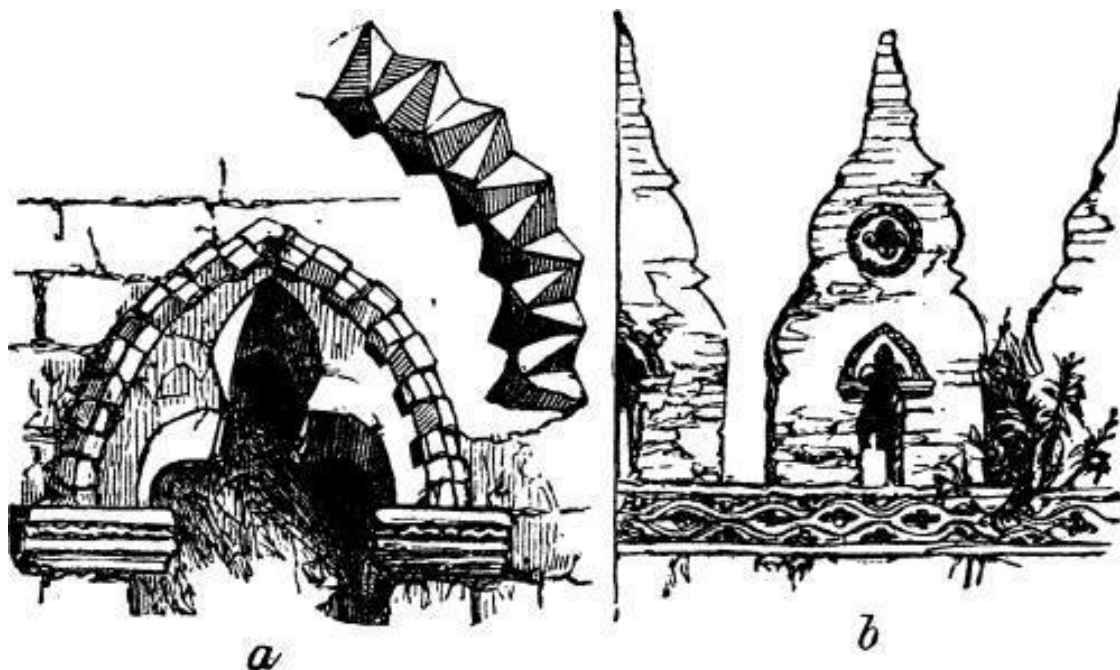
§ X. Эти капители мало заметны в общем эффекте, но стержни имеют существенное значение для придания ракурсу устойчивости; пункт особой необходимости в Венеции, где из-за различных изгибов каналов углы дворцов не только частые, но часто обязательно *острые*, причем ценен каждый дюйм земли. В других городах внешний вид, а также уверенность в устойчивости всегда могут быть обеспечены использованием массивных камней, как, например, во дворцах-крепостях Флоренции; но в Венеции, должно быть, всегда было желательно строить как можно легче из-за сравнительной ненадежности фундаментов. Ранние дворцы были, как мы видели, совершенными образцами изящества и легкости, а последовавшая за ними готика, хотя и была гораздо более массивной по стилю своих деталей, никогда не придавала своей структуре большего веса, чем было абсолютно необходимо для ее прочности, следовательно, каждый готический дворец имеет вид, заключающий в себе как можно больше комнат и достигающий как можно большей прочности при минимальном количестве кирпича и камня. Узоры окон, которые в Северной готике поддерживают только *стекло*, в Венеции поддерживают *здание*; и, таким образом, большая тяжеловесность *узоров* является лишь показателем большей легкости *конструкции*. Следовательно, когда архитекторы эпохи Возрождения высказывают свое мнение относительно устойчивости герцогского дворца при пожаре, один из них, Кристофоре Сорте, говорит, что, по его мнению, отнюдь не похвально, что “Серениссимус Доминио” из венецианского сената “должен жить во дворце, построенном в воздухе”.⁷⁷ И снова Андреа делла Валле говорит, что⁷⁸ “стена салона на пятнадцать дюймов толще шахт под ним, выступает на девять дюймов внутрь и на шесть снаружи, *стоя как бы в воздухе*”.⁷⁹ и все же эта стена так благородно и прочно сколочена, что Рускони, хотя сам полностью предан школе Возрождения, заявляет, что пожар, уничтоживший все внутреннее убранство дворца, причинил этой стене вреда не

больше, чем укусы мухи слону. “Troveremo che el danno che ha patito queste muraglie sarà conforme alla beccatura d’ una mosca fatta ad un elefante.”⁸⁰

§ XI. И таким образом, во всех других дворцах, построенных в то время, непревзойденная прочность сочеталась с легкостью форм и экономией материала, что делало чрезвычайно желательным, чтобы глаз убедился всеми возможными способами в устойчивости здания; и эти витые колонны по углам не относятся к числу наименее важных средств, принятых для этой цели, поскольку они, кажется, связывают стены друг с другом, как трос связывает сундук. Во дворце герцогов, где они установлены под углом сплошной стены высотой сорок футов, они разделены на части, постепенно уменьшающиеся в длину к вершине, круглыми лентами или кольцами, украшенными орнаментом в виде шляпки гвоздя или собачьего зуба, сильно выступающими и придающими колонне вид почти тростникового стебля; его уменьшающиеся пропорции расположены точно так, как они заложены природой у всех членистых растений. На вершине дворца, подобно пшеничному стеблю, переходящему в початок кукурузы, он расширяется в небольшую нишу с остроконечным навесом, который соединяется с фантастическим парапетом, одновременно смягчая и в то же время делая более заметным своим контрастом массивную стену внизу. Расположение показано на гравюре на дереве, [глава ii. VIII.](#); угловые стержни немного увеличены в толщине вместе с их соединениями, поскольку в противном случае они вряд ли были бы различимы в таком малом масштабе.

Герцогский дворец примечателен этими угловыми нишами, которые во всем остальном городе встречаются только в церквях; но некоторые из них, возможно, были удалены в ходе реставрации вместе с парапетами, с которыми они были связаны.

Рис. XXIII.



§ XII. Уже было замечено, что сохранившиеся образцы парапетов венецианской крыши отличаются от таковых во всех других городах Италии своим чисто декоративным характером. ([Глава I. § XII.](#)) Это не зубчатые стены, как их правильно называют, и тем более не карнизы с машинками, подобные тем, что венчают дворцы-крепости знати большого материка; это просто

адаптация легких орнаментов, похожих на короны, которые украшают стены арабской мечети. И даже они обычно не используются на главных стенах самих дворцов. Они находятся в Герцогском дворце, в Каса д'Оро и несколько лет назад все еще стояли на Фондако де Турки; но большинство готических дворцов имеют простой карниз в виде собачьего зуба под черепичной выступающей крышей (том I. [Глава XIV. § IV.](#)); а богато украшенный парапет используется только на верхушках стен, окружающих дворы или сады, и которые без такого украшения были бы совершенно лишены интереса. [Рис. XXIII.](#) представляет, на *b*, часть парапета такого рода, который окружает внутренний двор дворца на Калле дель Багатин, между Сан-Дж. Гризостомо и Сан-Канцианом: весь он кирпичный, а лепнина особенно острая и разнообразная; высота каждой отдельной вершины около четырех футов, венчающей стену высотой двенадцать-пятнадцать футов: часть лепнины, окружающая четырехлистник, увеличена на рисунке на *a*, вместе с верхушкой маленькой арки внизу, имеющей обычную венецианскую зубчатую форму. круглая форма и изящная лепнина с орнаментом в виде собачьих зубов по бокам арки. Лепка кирпича повсюду четкая и в высшей степени красивая. Одним из самых любопытных моментов в нем является небрежность, с которой изогнутые очертания шпилей врезаны в простую кирпичную кладку, без какого-либо учета мест ее стыков. Погода, конечно, истирает кирпичи на открытых стыках и немного искажает контур; но работа простояла, очевидно, с четырнадцатого века, не причинив особого вреда.

§ XIII. Этот парапет можно рассматривать как общий тип *стен*-парапета Венеции готического периода; некоторые из них гораздо менее украшены, а другие гораздо богаче: самый красивый в Венеции находится на маленькой улице, выходящей на Кампо и Трагетто Сан-Самуэле; на каждой вершине изящно вырезаны каменные элементы.

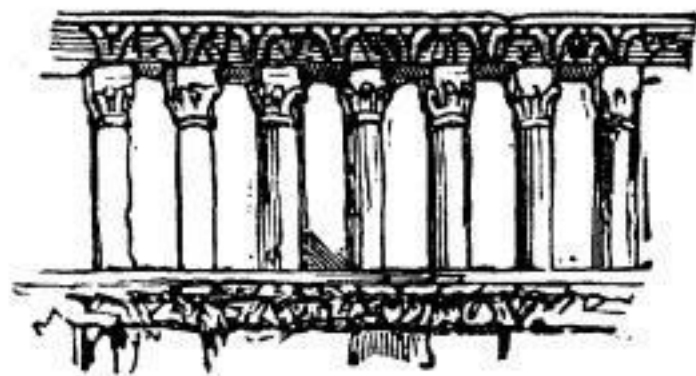
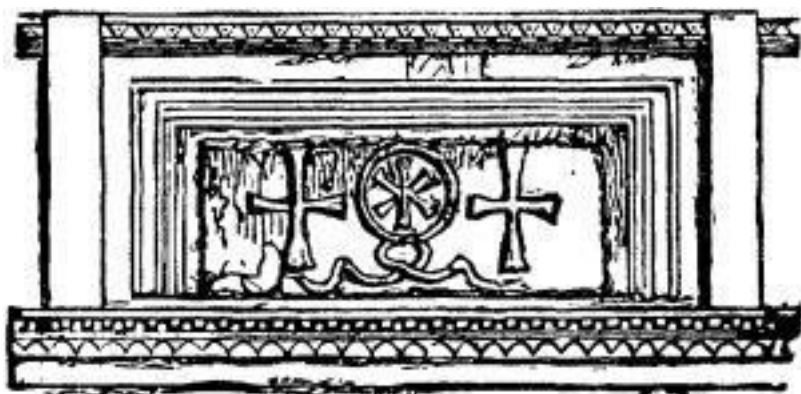
Парапеты самих дворцов были легче и фантастичнее, они состояли из узких мраморных шпилей, расположенных между более широкими шпильями, которые в таких случаях обычно вырезались в форме лилии: французское слово дает читателю лучшее представление о форме, хотя он должен помнить, что использование лилии для парапетов не имеет ничего общего с Францией, а является продолжением византийской системы растительного орнамента, которая повсюду вводила очертания лилии; так что я счел удобным назвать ее "лилией". самые красивые капители, капители с *лилиями* собора Святого Марка. Но появление этого цветка, более отчетливо, чем обычно, на зубчатых стенах Герцогского дворца, стало причиной некоторых любопытных политических спекуляций в 1511 году, когда часть одной из этих зубчатых стен была разрушена сильным землетрясением того года. Сануто отмечает в своем дневнике, что "упавший кусок был как раз тем, на котором была изображена лилия", и записывает различные зловещие предчувствия, основанные на этом важном предзнаменовании, о надвигающейся опасности для враждебной французской державы. Поскольку во дворце герцогов в башенках имеется стык, который точно отделяет "часть с лилией" от той, что прикреплена к карнизу, неудивительно, что предзнаменование оказалось ошибочным.

§ XIV. Украшения парапета были завершены прикреплением позолоченных металлических шаров к концам листьев лилий и промежуточных шпилей, так что стена буквально образовывала серебряную диадему, тронутую золотом по концам; изображение стало еще

более отчетливым в Каса д'Оро благодаря изменению высоты шпилей, самая высокая из которых находилась в центре фасада.

Сейчас сохранилось очень мало этих легких парапетов крыши; это, конечно, та часть здания, которую ветхость в первую очередь вынуждает убрать. Однако Герцогский дворец, хотя, я не сомневаюсь, его часто реставрируют, сохраняет большую часть древней формы и чрезвычайно красив, хотя снизу не кажется, что он предназначен для защиты, а служит только, благодаря своей чрезвычайной легкости, для облегчения взгляда, когда он устает от ширины стены внизу; тем не менее, это самая надежная защита для любого человека, идущего по краю крыши. Он имеет некоторый вид ненадежности из-за полной независимости составляющих его кусков камня, которые, хотя, конечно, и скреплены железом, выглядят так, как будто они балансируют на карнизе, подобно колоннам Стоунхенджа; но я никогда не слышал, чтобы он был потревожен чем-либо, кроме землетрясения; и, как мы видели, даже великое землетрясение 1511 года, хотя оно сильно повредило гору или зубчатые стены в Каса д'Оро и повалило несколько статуй в соборе Святого Марка,⁸¹ сорвало только одну лилию с чела Святого Марка. герцогский дворец.

Рис. XXIV.



§ XV. Хотя, однако, эти легкие и фантастические формы, по-видимому, были универсальны для зубчатых стен, предназначенных в первую очередь для украшения, существовало и другое условие парапета, полностью построенного для защиты людей, гуляющих по крышам или галереям церквей, и из этих более прочных и простых защитных сооружений немедленно возникли балконы, которым готические дворцы обязаны половиной своего живописного эффекта; балкон, по сути, был не более чем частью таких парапетов крыши, расположенных вокруг выступающего подоконника, поддерживаемого кронштейнами, как на центральном

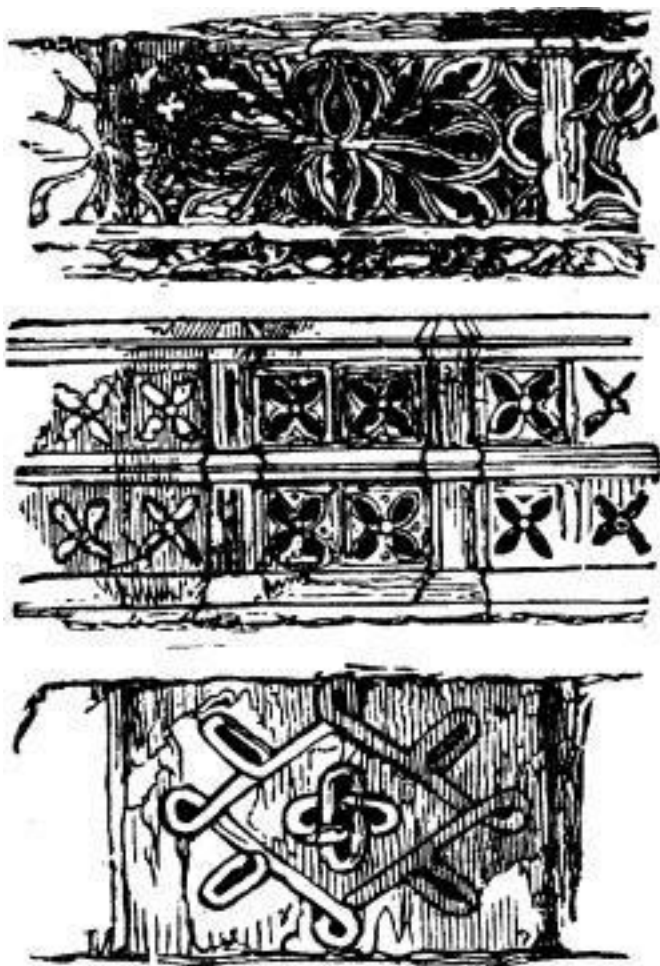
примере прилагаемого рисунка. Поэтому мы должны последовательно изучить эти защитные балюстрады и производные от них балконы.

§ XVI. Очевидно, что парапет с цельным краем, на который может опираться рука (условие, отмеченное выше, Т. I. [стр. 157.](#), как необходимое для надлежащего выполнения своих обязанностей), может быть сконструирован только одним из трех способов. Он должен быть либо (1) из цельного камня, либо украшен, если вообще украшен, простой поверхностной скульптурой, как в самом верхнем примере на [рис. XXIV.](#), вверху; или (2) пронизанный каким-либо узором, как во втором; или (3) состоящий из небольших столбов, несущих ровную каменную перекладину, как в третьем; это последнее состояние в болезненной и опухшей форме знакомо нам по балюстрадам наших мостов.⁸²

§ XVII. (1.) Из этих трех видов первый, который используется для кафедры в Торчелло и в нефе собора Святого Марка, откуда взят самый верхний пример, красив, когда на нем можно использовать столь богатую скульптуру; но он вызывает возражения, во-первых, потому, что он тяжелый и непохож на парапет, если смотреть снизу; и, во-вторых, потому, что им неудобно пользоваться. Положение, в котором человек склоняется над балконом, становится стесненным и болезненным, если его долго удерживать, если только иногда ногу нельзя продвинуть ниже выступа, на который опирается рука, то есть между балясинами или ажурными элементами, чего, конечно, нельзя сделать в сплошном парапете: также приятнее иметь возможность частично видеть вниз через щели, чем быть вынужденным сильно перегибаться через край. Прочный парапет редко использовался в Венеции после более ранних эпох.

§ XVIII. (2.) Ажурный парапет в основном используется в северной готике, из которой напрямую заимствован приведенный выше пример в Casa Contarini Fasan. Это, когда оно хорошо спроектировано, самая богатая и красивая из всех форм, и многие из лучших зданий Франции и Германии наполовину зависят от него; его единственным недостатком является легкая склонность к фантастике. Это никогда не было откровенно воспринято в Венеции, где архитекторы, к сожалению, вернулись к формам эпохи Возрождения до того, как пышные парапеты были полностью развиты на Севере; но на ранней стадии Возрождения использовался своего рода парапет с прорезями, основанный на старых византийских переплетенных узорах; иными словами, в каменной плите тут и там были проделаны отверстия, а затем на поверхности вокруг них был нанесен переплетенный узор. Разница в системе будет понятна через мгновение, если сравнить самый верхний пример на рисунке сбоку, который представляет собой Северный парапет Аббевильского собора, с самым нижним, из потайной комнаты в доме Фоскари. Можно увидеть, что венецианский гораздо более прост и суров, но при этом необычайно пикантен, черные вкрапления резко выделяются на простой широкой поверхности. Значительно уступая по красоте, он все же имеет одно преимущество перед аббевильским: он более определенно заявляет о себе как о камне. Другой, скорее, похож на кружево.

Рис. XXV.



Промежуточная фигура представляет собой панель главного балкона герцогского дворца и представлена здесь как переходное состояние между северным и венецианским типами. Он был построен в то время, когда немецкие готические мастера оказывали значительное влияние на мастеров Венеции, и существовал некоторый шанс, что Северный парапет проявит себя. Это действительно произошло, как показано выше, в Casa Contarini Fasan, но по большей части византийской форме, самой низкой на последнем рисунке, оказывалось упорное сопротивление, пока сама эта форма не была вытеснена обычной, вульгарной балясиной эпохи Возрождения; печальная потеря, поскольку строгий шрифт с пронзением был способен к разнообразию, столь же бесконечному, как и фантастичность орнаментов наших собственных англосаксонских рукописей.

§ XIX. (3.) Парапет из балясин. Задолго до того, как идея ажурного рисунка пришла в голову венецианским или каким-либо другим архитекторам, конечно, было необходимо обеспечить защиту галерей, краев крыш и т. Д.; И наиболее естественной формой, в которой такая защита могла быть получена, была горизонтальная перекладина или поручни, опирающиеся на короткие стержни или балясины, как показано на [рис. XXIV. стр. 243](#). Эта форма, прежде всего, была принята там, где вариации греческой или римской архитектуры с колоннами были универсальны для больших массивов здания; парапет сам по себе представлял собой небольшой ряд колонн с капителями и наличниками; и должны ли перекладины, установленные на них, быть просто горизонтальными и соприкасаться с их капителями или поддерживаться

имитирующими арками, круглыми или заостренными, полностью зависело от системы, принятой в остальной части работы. Там, где большие арки были круглыми, маленькие арки балюстрады были бы такими же; там, где они были заостренными, они стали бы соответствовать им.

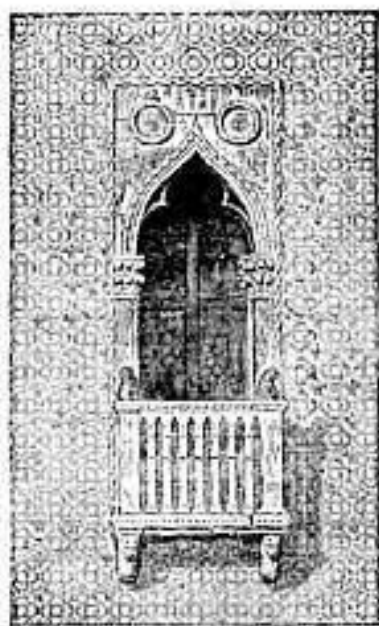
§ XX. К сожалению, где бы ни использовался балкон или парапет в жилом доме, это, конечно же, та часть конструкции, которая в первую очередь страдает от ветхости, а также та, о безопасности которой заботятся больше всего. Основные опоры створки могут веками стоять непоколебимо под постоянным весом несущей стены, но цемент и различные вставки балконов, несомненно, будут нарушены нерегулярным давлением и импульсами людей, опирающихся на них; в то время как, какая бы степень ветхости ни была допущена в других частях здания, балкон, как только он покажется опасным, обязательно будет демонтирован или отреставрирован. Читатель, если он подумает об этом, не удивится, услышав, что среди всех остатков венецианской домашней архитектуры одиннадцатого, двенадцатого и тринадцатого веков не сохранилось ни единого экземпляра оригинальных балконов. Упомянутый ниже дворец (§ XXXII.) на площади Риальто, действительно, имеет между стволами массивные каменные плиты, но я не могу быть уверен, что они относятся к тому же периоду; если это так, то это единственный существующий пример формы защиты, применявшейся для створок в этот переходный период, и его нельзя считать общим.

§ XXI. Поэтому только в церквях Торчелло, Мурано и Сан-Марко все еще можно увидеть древние формы защиты галерей. В Мурано между колоннами апсиды используется красивая балюстрада, единственная арка которой изображена на Табличке напротив, рис. 4, с ее разрезом, рис. 5.; а в соборе Святого Марка благородный парапет с круглой аркой и небольшими колоннами точно такой же формы, как в Мурано, но короче, и связанными по углам в группы по четыре змеевидным узлом, столь часто встречающимся в ломбардской работе, опоясывает весь внешний вид нижнего этажа церкви и большую часть ее внутренних галерей, чередуясь с колоннами более фантастической формы, рис. 6. В домашней архитектуре остатки первоначальных балконов впервые начали встречаться в начале четырнадцатого века, когда круглая арка полностью исчезла; и парапет почти без исключения состоит из ряда небольших арок с трилистником, грубо вырезанных в каменной перекладине, опирающейся на стержни, поначалу очень простых и обычно украшенных крестом в конце каждой арки, как показано на рис. 7 на последней пластине, которая дает угол такого балкона в большом масштабе; но вскоре обогащенный прекрасными условиями, фиг. 2 и 3, и поддерживаются на кронштейнах, выполненных в виде львиных голов, как видно на центральном примере всего их эффекта, фиг. 1.

XIII.



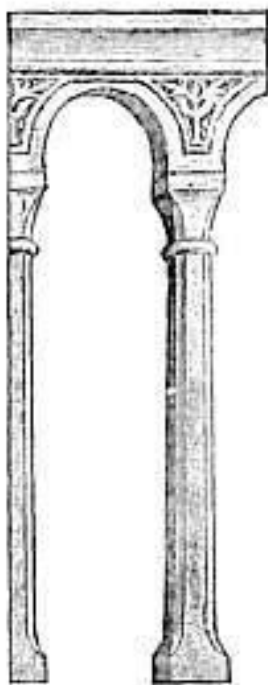
2



1



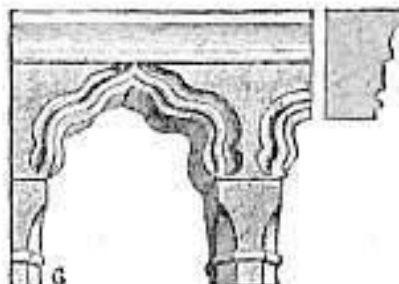
3



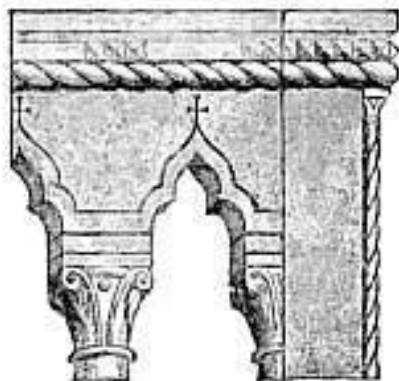
4



5



6



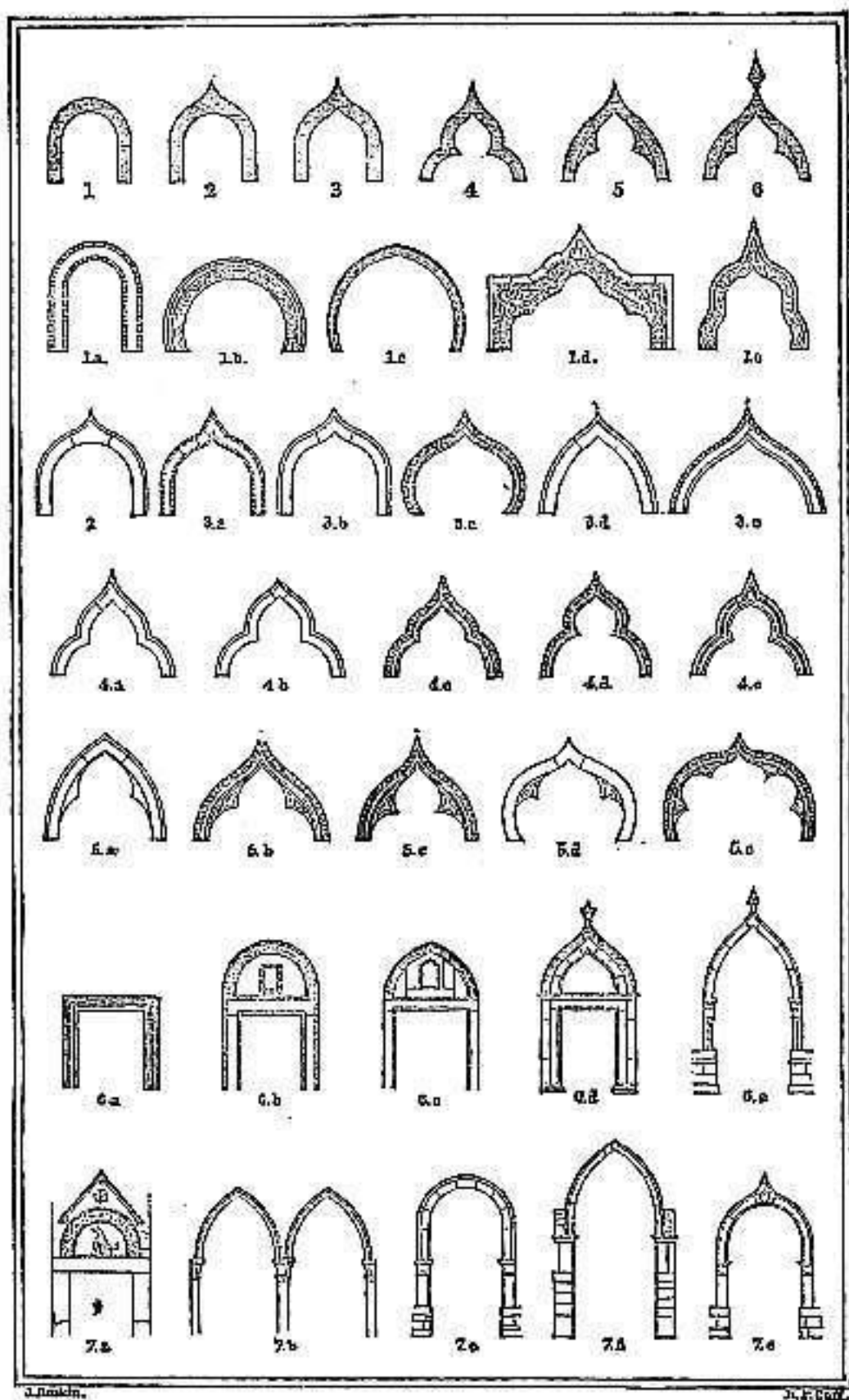
7

§ XXII. В более поздние периоды возвращаются круглые арки; затем переплетенные византийские формы; и, наконец, как отмечалось выше, обычная английская или классическая балюстрада; однако изысканные образцы изящества и разнообразия очертаний можно найти на задних планах Пауля Веронезе. Я бы охотно развил эту тему до конца, но это невозможно сделать, не покидая Венеции; ибо главный город Италии в том, что касается строгого эффекта балкона, - Верона; и если бы нам однажды удалось затеряться среди приятных теней ее пустынных улиц, где опадающие ветви цветов струятся, как фонтаны, сквозь пронзенные узоры мрамора, никто не сказал бы, скоро ли мы смогли бы вернуться к нашей непосредственной работе. И все же, прежде чем вообще оставить тему балкона⁸³, я должен на мгновение упомянуть о своеобразном обращении с железом, из которого его часто изготавливают на материковой части Италии, но никогда в Венеции. Железо всегда кованое, а не литое, сначала отбивают на тонкие листья, а затем разрезают либо на полоски шириной в два-три дюйма, которые сгибают различными изгибами, образуя стенки балкона, либо на настоящую листву, широкую и свободную, как природные листья, которыми он богато украшен. Нет конца разнообразию дизайна, нет предела легкости и плавности форм, которые мастер может изготовить из железа, обработанного таким образом; и почти так же невозможно, чтобы какое-либо изделие из металла, обработанное таким образом, было плохим или неблагородным по сути, как литое из металла может быть иным.

§ XXIII. Далее мы должны рассмотреть те черты готических дворцов, в которых переходы их архитектуры прослеживаются наиболее отчетливо, а именно арки окон и дверей.

Уже неоднократно указывалось, что готический стиль полностью сформировался на материке, в то время как византийцы все еще сохраняли свое влияние в Венеции; и что, следовательно, история ранней венецианской готики - это не история школы, принимавшей новые формы независимо от внешнего влияния, а история борьбы византийской манеры с современным стилем, столь же идеально организованным, как и она сама, и гораздо более энергичным. И эта борьба проявляется частично в постепенном изменении византийской архитектуры на другие формы, а частично в отдельных примерах подлинной готики, взятых, так сказать, в плен в ходе сражения; или, скорее, запутавшихся среди вражеских войск и удерживающих свои позиции, пока их друзья не подошли, чтобы поддержать их. Давайте сначала проследим за постепенными изменениями, а затем дадим краткий отчет о различных передовых отрядах и тщетных надеждах атакующих сил готов.

XIV.



ПОРЯДКИ ВЕНЕЦИАНСКИХ АРОК.

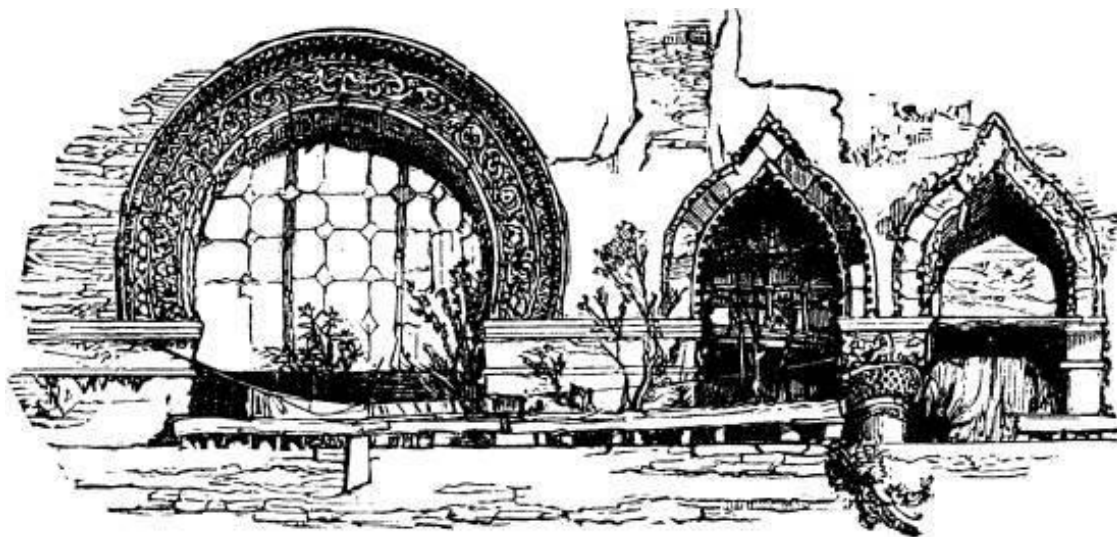
§ XXIV. Самый верхний затененный ряд из шести форм окон на [Фото XIV.](#), напротив, вкратце отражает модификации этой функции в венецианских дворцах с одиннадцатого по пятнадцатый век. Рис. 1 - византийский, одиннадцатого и двенадцатого веков; рис. 2 и 3 - переходные, тринадцатого и начала четырнадцатого веков; рис. 4 и 5 чистая готика тринадцатого, четырнадцатого и начала пятнадцатого веков; и рис. 6. поздняя готика пятнадцатого века, отличающаяся добавленным навершием. Рис. 4 - самая долгоживущая из всех этих форм: впервые она встречается в тринадцатом веке; и, претерпевая изменения только в своей лепнине, встречается также в середине пятнадцатого.

Я буду называть их шестью порядками⁸⁴ венецианских окон, и когда я говорю об окне четвертого, второго или шестого порядка, читателю достаточно будет обратиться к цифрам вверху [таблицы XIV.](#)

Затем в приведенной ниже серии показаны основные формы, встречающиеся в каждый период, принадлежащие к каждому из нескольких порядков; за исключением от 1 *b* до 1 *c*, и двух нижних серий, пронумерованных от 7 до 16, которые представляют собой типы венецианских дверей.

§ XXV. Теперь мы сможем без каких-либо затруднений проследить ход перехода, начиная с первого порядка, 1 и 1*a*, во втором ряду. Арка подковы, 1 *b*, обычно ассоциируется с дверью, а три других в том же ряду встречаются исключительно в соборе Святого Марка; арка 1 *c* используется в нефе, чтобы придать большую легкость его большим боковым аркадам, которые поначалу зритель принимает за округлые, но его поражает особая грация и эластичность изгибов, которые он не может объяснить, пока не поднимется в галереи, откуда видна истинная форма арки. Две другие — 1 *d*, от двери южного трансепта, и 1 *c*, от двери сокровищницы, — в достаточной степени представляют группу фантастических форм, заимствованных у арабов, изысканное убранство которых является одной из важнейших особенностей собора Святого Марка. Их форма действительно разрешена только для того, чтобы придать больше фантазии изгибам этого украшения.⁸⁵ Читатель сразу поймет, что как части каменной кладки или несущие арки они немощны или бесполезны, и поэтому никогда не могли быть использованы ни в одном здании, в котором достоинство конструкции было главной целью. Именно потому, что структура *не* является основным объектом в соборе Святого Марка, потому что в ней нет тяжелой ноши и много прекрасного мрамора и скульптуры, которые можно демонстрировать, они здесь допустимы. Они, конечно, как и все остальное здание, построены из кирпича и облицованы мрамором, и поэтому их внутренняя кладка, которая, должно быть, очень искусна, неразличима. Они немного осели, как и следовало ожидать, и в результате в каждом из них, за исключением вертикального свода сокровищницы, есть небольшая трещина по мраморным стенкам.

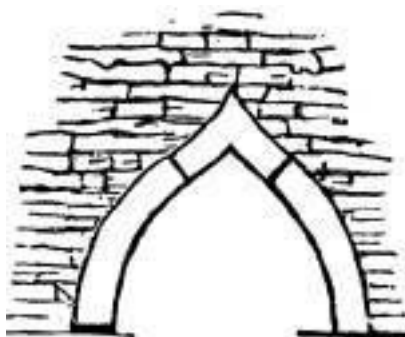
Рис. XXVI.



§ XXVI. Хотя, однако, венецианские строители переняли эти арабские формы арок, где изящество орнамента было их единственной целью, они увидели, что такие конструкции непригодны для обычной работы; и, я полагаю, в Венеции нет ни одного примера, чтобы они использовали что-либо из них для строительства жилого дома в истинно византийский период. Но как только начало ощущаться влияние готики и остроконечная арка навязалась им, их первой уступкой ее атаке было принятие, в противовес круглой арке, формы 3 а (Фото XIV., вверху); острое готической арки как бы пробивалось вверх через вершину полукруга, который ей вскоре предстояло заменить.

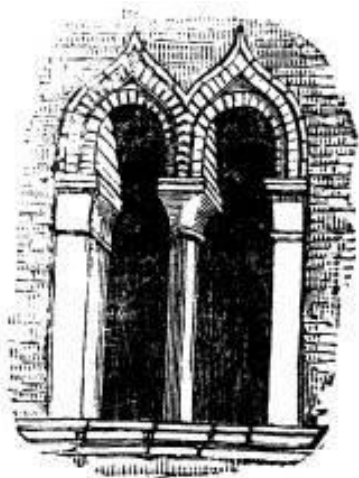
§ XXVII. Гравюра на дереве выше, рис. XXVI., представляет собой дверь и два боковых окна дома в Корте-дель-Ремер, выходящие на Гранд-канал, в приходе Апостоли. Он примечателен тем, что имеет большой вход на втором этаже, к которому ведет смелая лестница, опирающаяся на чистые *заостренные* арки, выполненные из кирпича. Я не могу сказать, современны ли эти арки зданию, хотя в нем, должно быть, всегда был подобный доступ. В остальном его внешний вид византийский, за исключением того, что богатые скульптуры его архивольта демонстрируют в битвах животных под софитом начало готического огня и энергии. Лепнина его цоколя имеет готический профиль, ⁸⁶ а окна заостренные, но не с обратным изгибом, а в виде чистого прямого фронтона, что очень любопытно контрастирует с изящным изгибом мраморных доспехов, вырезанных для плеч каждой арки. По обе стороны от двери есть окна с двумя светящимися окнами, подобные тем, что изображены на виньетке, которые в центре поддерживаются византийской капителью с плетеной резьбой: способ облицовки кирпичного архивольта мрамором, как в окнах, так и в дверном проеме, в точности соответствует способу покрытия настоящих византийских дворцов.

Рис. XXVII.



§ XXVIII. Но поскольку даже в небольших масштабах эти арки слабы, если выполнены из кирпича, появление этой острой точки в контуре быстро сопровождалось параллельным изменением метода строительства; и вместо того, чтобы возвести арку из кирпича и покрыть ее мрамором, строители сформировали ее из трех кусков тесаного камня, вставленных в стену, как показано на [рис. XXVII](#). Однако поначалу не в такой совершенной форме. Попытка совместить изящество перевернутой арки с прочностью круглой и по-прежнему строить из кирпича поначалу закончилась в условиях, подобных тем, которые представлены на *а*, [рис. XXVIII](#)., представляющий собой витрину на улице Калле дель Пистор, недалеко от церкви Апостоли, очень интересный и совершенный пример. Обратите внимание, здесь все еще сохранилась плохая круглая арка для выполнения всей тяжелой работы, а фантастическая оги получает свое удовольствие наверху, в виде простой лепнины, цепочки кирпичей, отлитых по требуемому изгибу. И это условие, переведенное в каменную форму, становится окном второго порядка (*б5*, [рис. XXVIII](#)., или 2, на [фото XIV](#).); форма, идеально прочная и удобная, имеющая огромное значение в архитектуре Венеции переходного периода.

Рис. XXVIII.



a

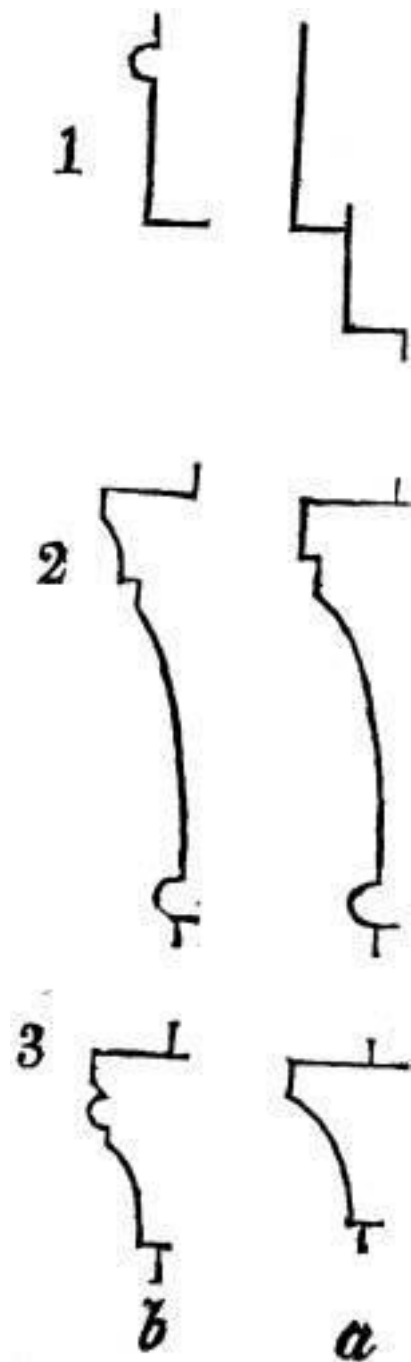


b

§ XXIX. На *в*, [рис. XXVIII](#)., как и выше, приведено одно из самых ранних и простых вхождений окна второго порядка (в двойной группе, точно такой же, как кирпичная переходная форма *а*) из наиболее важного фрагмента разрушенного дома в Салиццада-Сан-Лио, недалеко от Мерчерии. Он ассоциируется с прекрасной *заостренной* кирпичной аркой, бесспорно,

современной работы, ближе к концу тринадцатого века, и показано, что он более поздний, чем предыдущий пример, а, благодаря большему развитию его лепнины. Профиль archivolt, действительно, является более простым из двух, так как не имеет подподарочного элемента; как в примере с кирпичом; но другие молдинги гораздо более проработаны. Рис. XXIX. на рис. 1 показаны арочные профили, на рис. 2 - капитальные профили, на рис. 3 - профили основного цоколя для каждого окна, а и b.

Рис. XXIX.



§ XXX. Но окно второго порядка вскоре получило более благородное развитие. Одновременно простой, изящный и сильный, он был принят во всей архитектуре того периода, и вряд ли

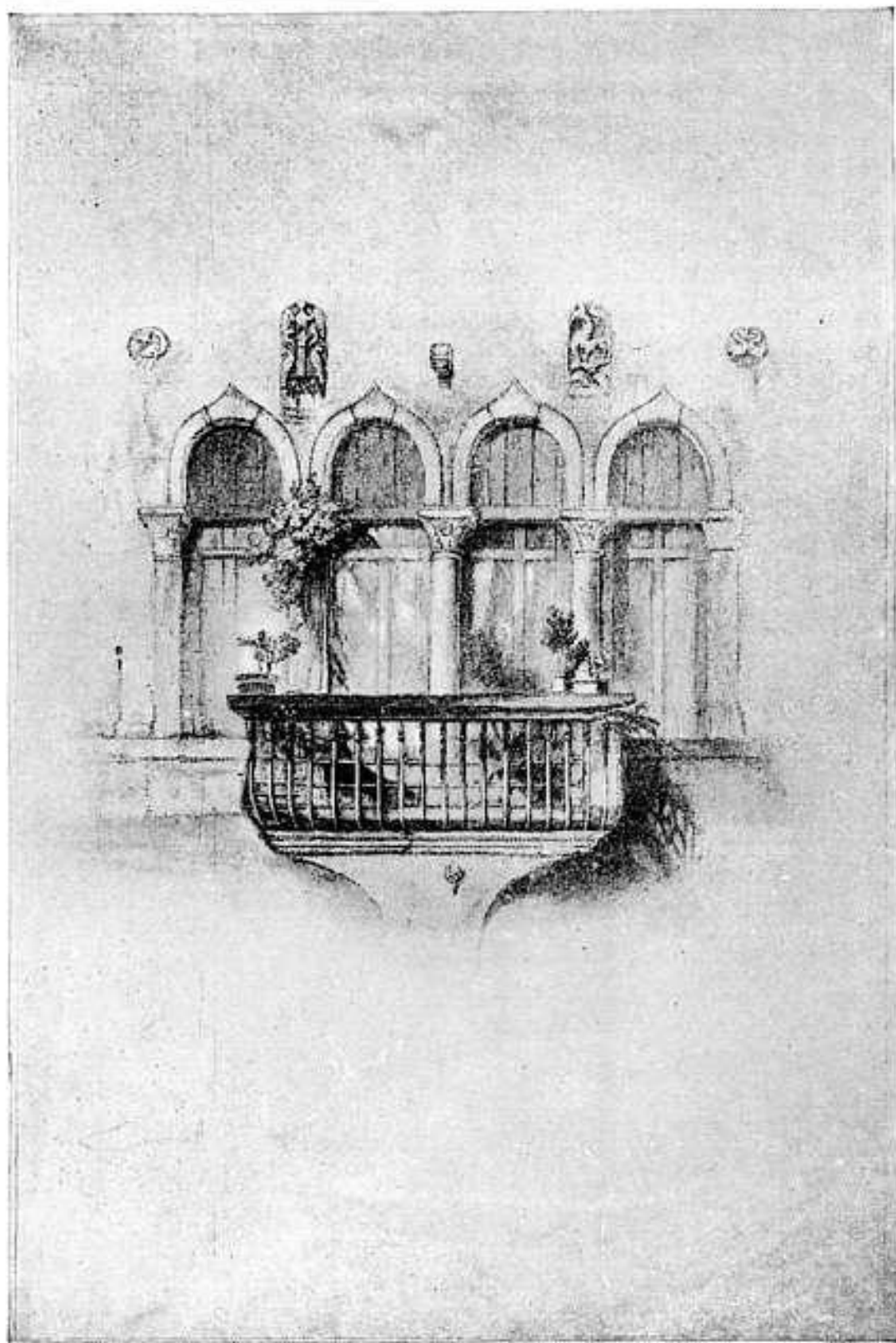
найдется улица в Венеции, на которой не были бы представлены некоторые важные остатки дворцов, построенных с такой формой окон на многих этажах и многочисленными группами. Самым обширным и совершенным является дом на Гранд-канале в приходе Апостоли, недалеко от Риальто, покрытый богатым декором в византийской манере между окнами первого этажа; но не совсем характерный для переходного периода, потому что в лепнине арок все еще сохраняются зубцы, в то время как все дома переходного периода имеют простой рулон. Один из самых обширных и совершенных примеров полностью устоявшегося типа находится во дворе на улице Калле ди Римедио, недалеко от моста дель Анджело, недалеко от площади Святого Марка. Другой выходит на небольшой квадратный сад, один из немногих, видимых в центре Венеции, недалеко от КORTE Сальвиати (последний известен каждому чичероне как тот, из которого сбежала Бьянка Капелло). Но, в целом, наиболее интересным для путешественника является то, о чем я привел виньетку напротив.

Но для этого ряда окон подойдет маленькая пьядца SS. Апостоли был бы одним из наименее живописных мест в Венеции; однако для тех, кто ищет его пешком, он становится географически интересным из-за необычного изгиба аллей, ведущих к нему от Риальто. В Венеции прямой путь обычно пролегает по воде, а долгий - по суше; но разница в расстоянии кажется в данном случае совершенно необъяснимой. Двадцать или тридцать взмахов весла перенесут гондолу от подножия Риальто к мосту СВ. Апостоли; но неразумный пешеход, не заметивший белого следа под ногами, [87](#) может посчитать себя счастливым, если после четверти часа блужданий среди домов за Фондако де Тедески он окажется где-нибудь поблизости от искомой точки. Однако, проявив много терпения и скромно следуя указаниям мраморной нити, он, наконец, выйдет по крутому мосту на открытое пространство Пьяцца, оживленное осенью постоянным рынком гранатов и пурпурных тыкв, похожих на огромные черные фиги; в то время как канал на его конце наполовину перегорожен баржами, груженными огромными корзинами с черным, как уголь, виноградом, покрытым их собственными листьями.

Оглядываясь назад, на другую сторону этого канала, он увидит окна, представленные на [Фото XV](#), которые вместе с аркадой из стрельчатых арок под ними являются остатками дворца, некогда принадлежавшего несчастному дожу Марино Фальеро.

Балкон, конечно, современный, и ряд окон был большей протяженности, когда-то завершавшийся пилястрами как слева, так и справа; но конечные арки были замурованы. Однако того, что осталось, со скульптурными птицами и драконами достаточно, чтобы дать читателю очень четкое представление об окне второго порядка в его совершенной форме. Подробные сведения о заглавных буквах и других второстепенных частях, если они его заинтересуют, он найдет в последнем приложении.

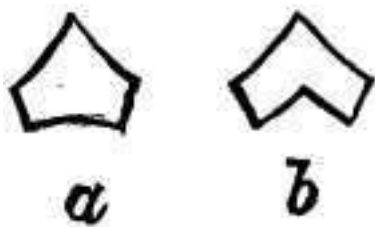
XV.



ОКНА ВТОРОГО ПОРЯДКА.
ДОМ ФАЛЬЕР.

§ XXXI. Этот компромисс между круглой и стрельчатой аркой на несколько лет сдерживал развитие готического духа. Перемирие, однако, было в конце концов нарушено вследствие открытия, что замковый камень будет выполнять свои функции так же хорошо в форме *b*, как и в форме *a*, [рис. XXX.](#), а замена *b* в начале арки дает нам окно третьего порядка, *3 b*, *3 d* и *3 e*, на [рисунке XIV](#). Формы *3 a* и *3 c* являются исключительными; первая встречается, как мы видели, в Кортелье Ремер и еще в одном дворце на Большом канале, недалеко от церкви Святого Евстахия; вторая, насколько мне известно, только в одном доме на Канна-Реджо, относящемся к периоду истинной готики. Три других примера, *3 b*, *3 d*, *3 e*, в целом характерны для третьего порядка; и можно заметить, что они отличаются не только лепниной, но и наклоном сторон, и это последнее отличие, безусловно, наиболее существенно. Ибо в примере *3 b* почти нет истинно готического выражения; это все еще чисто византийская арка с торчащим сквозь нее острием: но в тот момент, когда склоны наклоняются, как в *3 d*, готическое выражение становится определенным, и вся школа архитектуры меняется.

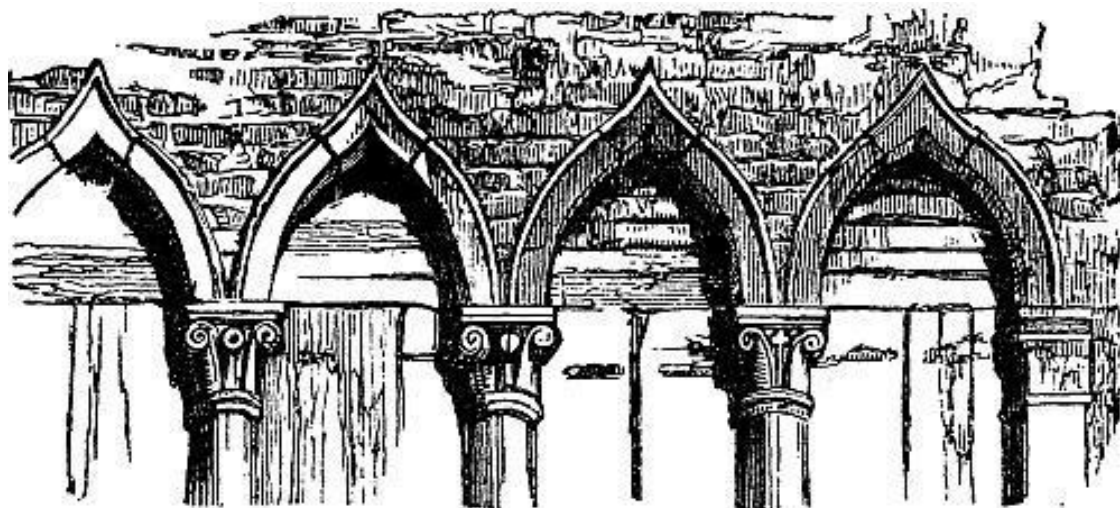
Рис. XXX.



Этот наклон боковых сторон происходит сначала в такой незначительной степени, что едва заметен, и постепенно увеличивается, пока, достигнув формы *3 e* в конце XIII века, окно не оказывается полностью подготовленным для перехода в пятый порядок.

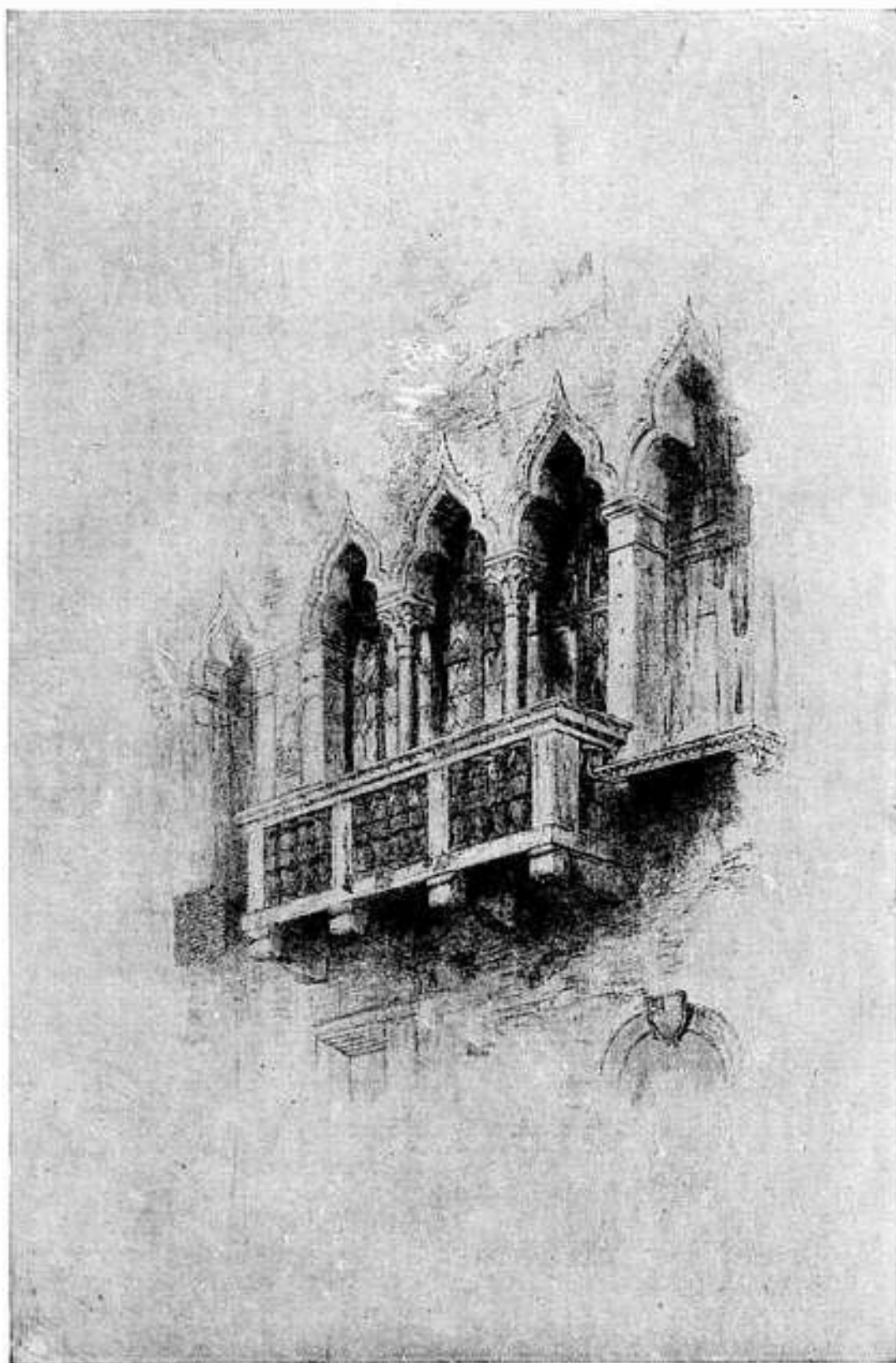
§ XXXII. Наиболее совершенными образцами третьего порядка в Венеции являются окна разрушенного дворца Марко Кверини, тестя Бахамонте Тьеполо, в результате заговора которого против правительства этот дворец было приказано снести в 1310 году; но он был разрушен лишь частично, и впоследствии использовался как обычная развалина. Венецианцы теперь превратили нижний этаж в птичий рынок (руины перенесли в пригород), а верхний - в тюрьму, хотя это один из самых важных и интересных памятников в городе, и особенно ценный, поскольку дает нам точную дату центральной формы этих очень редких переходных окон. Поскольку это был дворец тестя Бахамонте, а последний был достаточно стар, чтобы принять на себя руководство политической фракцией в 1280 году, [88](#) году восшествия на престол дожа Пьетро Градениго, мы уверены, что этот дворец был построен не позднее середины тринадцатого века. Другой пример, менее изысканный по мастерству исполнения, но, по возможности, еще более интересный благодаря разнообразию капителей, находится на маленькой площади, выходящей на Риальто, на стороне Сан-Марко на Большом канале. Дом выходит окнами на мост, и его второй этаж был построен в тринадцатом веке над еще более ранним византийским карнизом, сохранившимся в стенах первого этажа или, возможно, перенесенным из какого-то другого разрушенного здания. Окна второго этажа выполнены в чистом виде третьего порядка; четыре из них представлены выше, с обрамляющими их пилястрами и капителями, постоянно меняющими форму цветка или листа, вставленного между их спиралями.

Рис. XXXI.



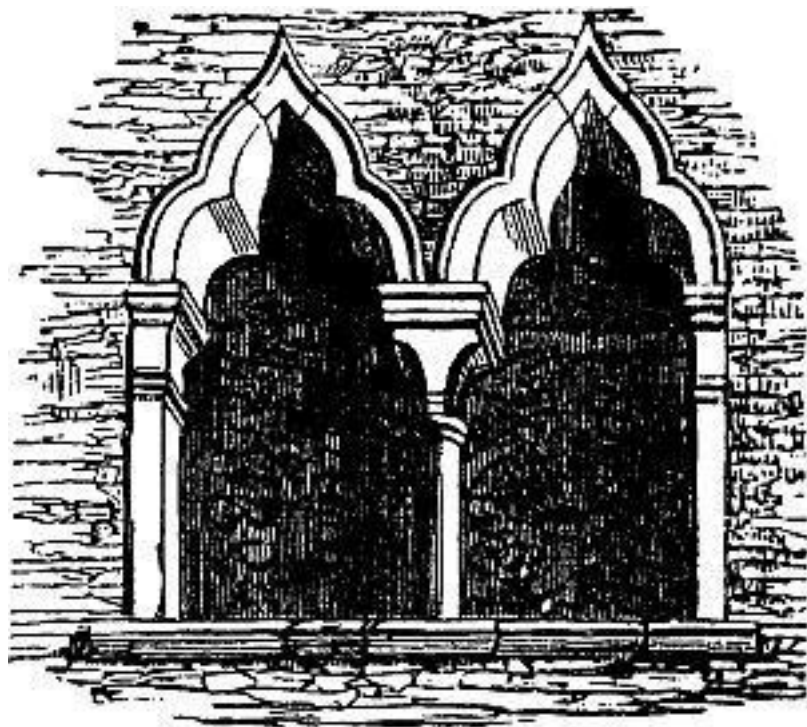
§ XXXIII. Другой наиболее важный пример находится на нижнем этаже дома Сагредо на Гранд-канале, примечательный тем, что имеет раннюю вертикальную форму (3 b, [Фото XIV.](#)) с несколько поздней лепниной. Многие другие встречаются в фрагментарных руинах на улицах: но два самых смелых объекта, которые я нашел в Венеции, - это здание капитула Фрари, в котором дож Франческо Дандоло был похоронен около 1339 года; и те, что находятся на боковой стороне самого герцогского дворца, абсолютно соответствующие зданиям Фрари и, следовательно, имеющие неоценимую ценность для определения даты постройки дворца. Об этом подробнее позже.

XVI.



ОКНА ЧЕТВЕРТОГО ПОРЯДКА.

Рис. XXXII.



§ XXXIV. Одновременно с этими окнами второго и третьего порядков окна четвертого (4 а и 4 b, на [Фото XIV.](#)) встречаются сначала парами и с простыми молдингами, точно подобными окнам второго порядка, но гораздо более редкими, как в примере сбоку, [фиг. XXXII.](#), из Салисада Сан-Лио; а затем, обогатив свою лепнину, как показано в непрерывных сериях 4 с, 4 d на [листе XIV.](#), ассоциируются с окнами пятого порядка периода совершенной готики. Вряд ли в Венеции найдется дворец, в котором не было бы какого-нибудь примера, раннего или позднего, этих окон четвертого порядка; но Табличка напротив ([XVI.](#)) представляет одну из самых чистых их групп конца XIII века, выполненную в доме на Большом канале, почти напротив церкви Скальци. Я нарисовал его сбоку, чтобы была видна большая глубина арок и четкое отделение стволов от листов стекла сзади. Последние, как и балкон, сравнительно современны; но нет никаких сомнений в том, что если в старом окне использовалось стекло, то оно было установлено за шахтами на той же глубине. Однако полная модификация интерьеров всех венецианских домов в результате недавних работ помешала мне приступить к какому-либо исследованию относительно способа, которым древнее остекление было прикреплено к внутренней части окон.

Окно четвертого порядка встречается в Вероне в огромном богатстве и красоте, вплоть до поздних готических времен, а также в самые ранние, будучи тогда более распространенной формой, чем любая другая. Это происходит с размахом в старом дворце Скалигеров и в изобилии на улицах города. Серии с 4а по 4 е, [фото XIV.](#), показывают самые обычные условия и изменения линии арок: 4 а и 4 b - ранние венецианские формы; 4 с, более поздние, распространены в Венеции; 4 d, лучшее и наиболее пикантное состояние, благодаря фантастическому и смелому выступу острия, характерно для Венеции и Вероны; 4 е - ранний веронский.

§ XXXV. Читатель сразу увидит, перейдя к пятому ряду на [Фото XIV.](#), представляющему окна пятого порядка, что они представляют собой не что иное, как комбинацию третьего и четвертого. Благодаря этому объединению они становятся ближайшим приближением к совершенной готической форме, характерной для Венеции; и поэтому мы остановимся на пороге этого окончательного изменения, чтобы оглянуться назад и собрать воедино те фрагменты более чистой заостренной архитектуры, которые выше были отмечены как несбыточные надежды на штурм готики.

Рис. XXXIII.

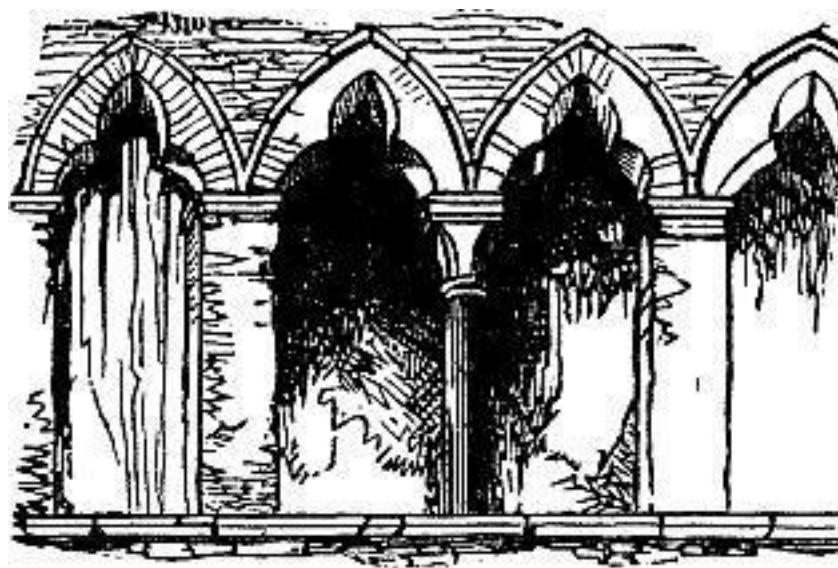
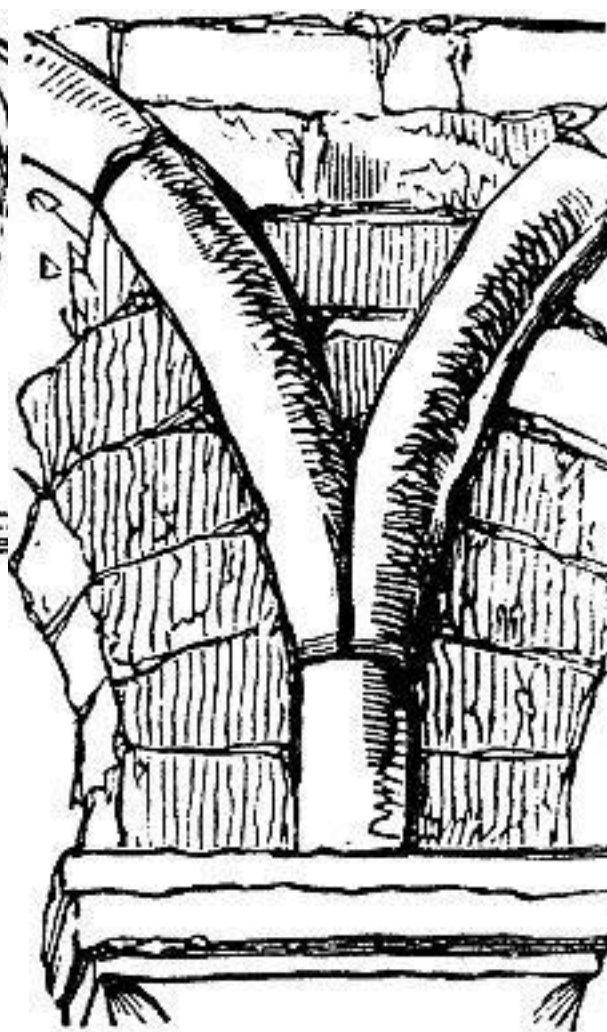


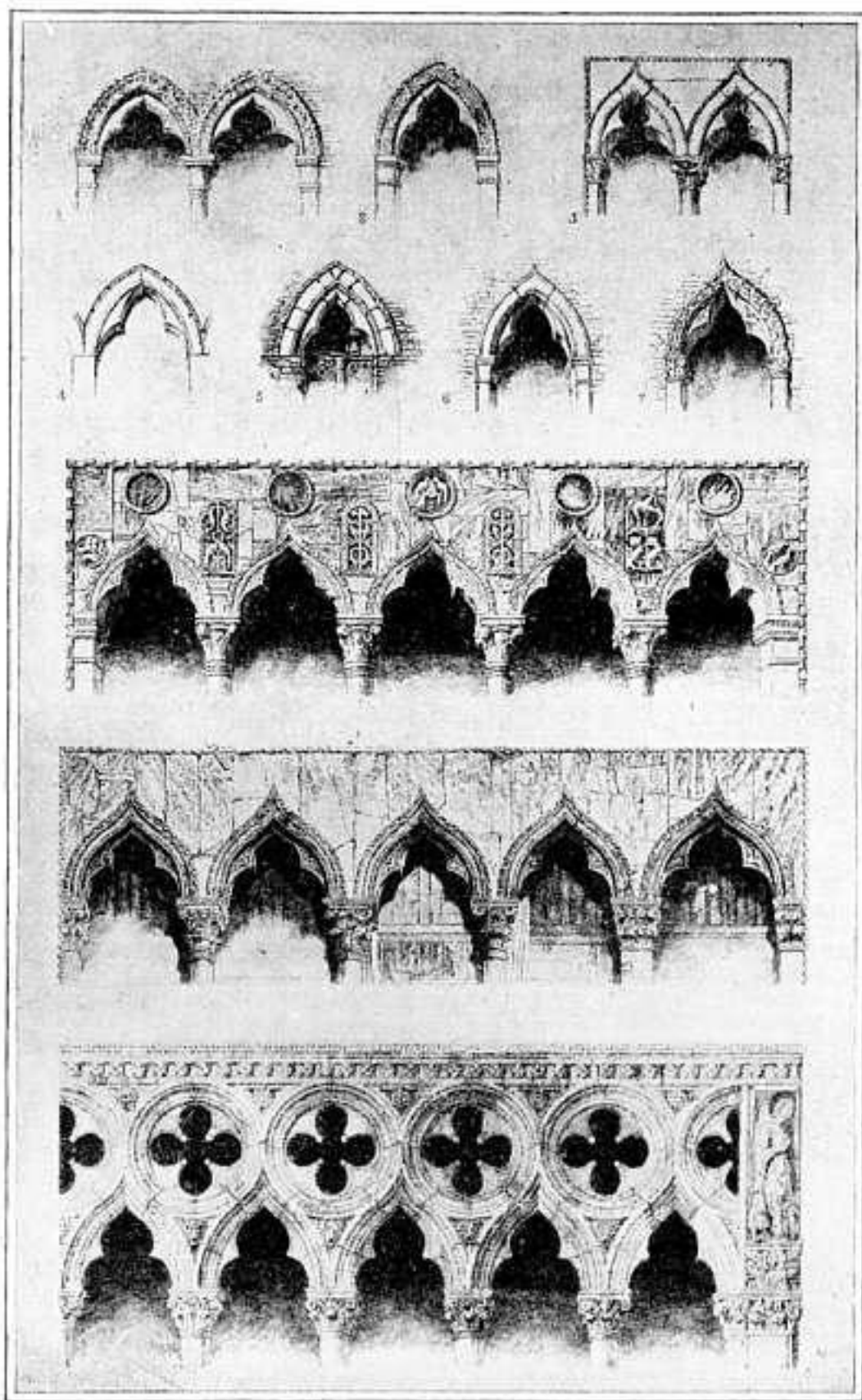
Рис. XXXIV.



В маленький Кампелло Сан Рокко можно попасть через внутренний портик позади церкви Фрари. Оглядываясь назад, мы видим верхние ажурные элементы великолепной апсиды, возвышающиеся над неправильной формы крышами и дымовыми трубами маленькой площади; и наш потерянный Праут смог объединить весь объект в изысканно живописную композицию благодаря счастливому совпадению четырех причудливых окон в виде трилистника в одном из домов справа. Эти трилистники - одно из самых древних произведений готического искусства в Венеции. Я дал их приблизительный набросок на [рис. XXXIII](#). Они построены полностью из кирпича, за исключением центрального вала и капители, которые сделаны из истрийского камня. Их конструкция максимально проста; трилистники вырезаны из расходящихся кирпичей, образующих заостренную арку, а край или верхняя граница этой заостренной арки обозначена

роликовой формовкой, выполненной из литых кирпичей длиной около фута и отшлифованной внизу так, чтобы они сходились в одно целое, как на [фиг. XXXIV](#). Капитель вала - одна из самых ранних переходных форм;[89](#) и обратите внимание на любопытное следствие, даже в этом незначительном примере, великого закона централизации, объясненного выше применительно к византийским дворцам. Там есть центральная шахта, по пилястрам с каждой стороны, а затем стена. Пилястра имеет в качестве капителя квадратный плоский кирпич, немного выступающий и отлитый по краю в форме первого типа всех карнизов (*а*, [стр. 63](#), том I.; читателю следует еще раз взглянуть на этот отрывок, если он его забыл); и все стержни и пилястры стоят без каких-либо дополнительных оснований на выступающем цоколе того же простого профиля. Эти окна были сильно повреждены, но я нисколько не сомневаюсь, что их цоколи подлинны, и вся группа является одной из самых ценных в Венеции, поскольку показывает, как самые скромные дома в благородные времена, насколько это было возможно, повторяли систему больших дворцов в своих грубых материалах. Не часто случается, чтобы жилища низших сословий сохранились до наших дней с тринадцатого века.

XVII.



ОКНА РАННЕГОТИЧЕСКИХ ДВОРЦОВ.

§ XXXVI. В двух верхних рядах противоположной пластины (XVII в.) я расположил некоторые из наиболее изящных и законченных образцов готической работы этого периода. Из них рис. 4 взят из внешней аркады Сан-Фермо в Вероне, чтобы показать состояние континентальной архитектуры, из которой были заимствованы все эти венецианские типы. Эта арка, как и остальная часть аркады, выполнена из тонкого камня с полосой инкрустированного красного кирпича, вся высечена и подогнана с изысканной точностью, по сравнению с которой вся венецианская работа кажется грубой. На улицах Вероны постоянно встречаются арки и окна XIII века, выполненные таким образом из кирпича и камня; иногда кирпич чередуется с камнями арки, как в готовом примере, приведенном на [Фото XIX](#). из первого тома, и там предпочтение отдается другим примерам оформления архивольта, поскольку они представляют собой законченный тип школы мастеров, из которой произошла венецианская готика.

§ XXXVII. Однако арка из Сан-Фермо, рис. 4, [Фото XVII.](#), во всей своей простоте более точно соответствует маленьким окошкам из Кампьялло Сан Рокко; и с типом 5, установленным рядом с ней на [фото XVII.](#), из очень древнего дома в Корте дель Форно в Санта Марина (все из кирпича); в то время как верхние примеры, 1 и 2, демонстрируют использование плоского, но очень богатого архитрава, связь которого с византийской работой смотрите в последнем приложении, т. III., под заголовком “Архивольт”. Эти окна (рис. 1 и 2, [Фото XVII.](#)) взяты из узкого переулочка в части Венеции, ныне населенной исключительно низшими слоями общества, недалеко от арсенала;⁹⁰ они полностью выложены из кирпича, с изысканной лепниной, не отлитой, а *вылепленной вручную в глине*, так что ни одна часть арки не похожа на другую; пилястры и стержни, как обычно, каменные.

§ XXXVIII. И здесь позвольте мне на мгновение остановиться, чтобы отметить то, что, как казалось, было достаточно хорошо известно в Англии, — и все же я, возможно, не мог бы коснуться чего-то менее обдуманного, — реальное применение кирпича. Наши поля с хорошей глиной были даны нам никогда не для того, чтобы превратить их в продолговатые куски одного размера. Они были даны нам для того, чтобы мы могли играть с ними, и чтобы люди, которые не умели обращаться с долотом, могли выточить из них какое-нибудь выражение человеческой мысли. В древней архитектуре глиняных районов Италии можно найти примеры всевозможного приспособления материала: от самых грубых и хрупких пород, использовавшихся в основной массе строения, до кирпичей для арок и цоколей, отлитых по самым совершенным изгибам и почти любого размера, прочности и твердости; и формованных кирпичей, украшенных цветами и ажурными узорами, столь же тонкими, как рельефные узоры на фарфоре. И точно так же, как многие из лучших произведений итальянских скульпторов были выполнены в фарфоре, многие из лучших мыслей их архитекторов выражены в кирпиче или в более мягком материале терракоте; и если это было так в Италии, где нет ни одного города, с башен которого мы не могли бы различить голубые очертания Альп или Апеннин, вечных карьеров гранита или мрамора, то насколько больше должно быть так среди полей Англии! Я полагаю, что лучшей академией для ее архитекторов примерно на полвека вперед было бы производство кирпича; в этом они могут быть уверены: пока они не научатся использовать глину, они никогда не научатся использовать мрамор.

§ XXXIX. А теперь обратите внимание, как мы переходим от рис. 2 к рис. 3, и от рис. с 5 по рис. 6, на [табличке XVII.](#), наиболее интересный этап перехода. Как мы видели выше, § XIV., круглая арка уступает готике, позволяя появиться точке на ее вершине, так что здесь мы имеем готику, кое-что уступающую форме, которую приняла круглая арка; и сама слегка изменяющую свои

очертания, чтобы наполовину соответствовать снисхождению круглой арки. На странице 137 первого тома я нарисовал в масштабе одну из этих незначительных уступок остроконечной арке, предоставленную в Вероне из чистой вежливости к венецианским формам одним из самых чистых готических орнаментов в мире; и маленькое окно здесь, рис. 6, является аналогичным примером в самой Венеции, на кампо Санта Мария Матер Домини, где обратный изгиб в начале остроконечной арки просто замечен и не более. Другие примеры, рис. 3 и 7, первые из небольшого, но очень благородного дома в Мерчерии, вторые из изолированного дворца в Мурано, демонстрируют более совершенные условия обратной кривой, в которых, хотя по-прежнему используется широкий украшенный архитрав более ранних примеров, во всех других отношениях подготовлены для перехода к простому окну пятого порядка.

§ XL. Следующий пример, самый верхний из трех нижних рядов [налисте XVII.](#), демонстрирует этот порядок в его ранней чистоте; ассоциируется с промежуточными украшениями, подобными византийским, из дворца, некогда принадлежавшего семье Эриццо, недалеко от Арсенала. Орнаменты, по-видимому, действительно греческой работы (за исключением, возможно, двух птиц над центральной аркой, которые более смелы и свободны в обработке) и встроены в готические фасады; однако о ранней датировке всего здания свидетельствует способ их вставки, точно соответствующий тому, который использовался в византийских дворцах, и покрытие промежуточных пространств листами мрамора, которые, однако, вместо того, чтобы быть уложенными по всей стене, теперь ограничены непосредственно пространствами между окнами и над ними и ограничены зубчатой лепниной.

В приведенном ниже примере византийский орнамент исчез, и окно пятого порядка видно в его общей форме, которая обычно использовалась в раннеготический период. Такие аркады встречаются постоянно; та, что изображена на Пластинке, была взята из небольшого дворца на Большом канале, почти напротив Каса Фоскари. Один момент в нем заслуживает особого внимания - увеличенный размер бокового окна по сравнению с остальными: обстоятельство, которое встречается во многих группах окон, относящихся к этому периоду, и которое я никогда не мог объяснить.

§ XLI. Обе эти фигуры были тщательно выгравированы; и самая верхняя даст читателю совершенно точное представление об общем эффекте византийских скульптур и разнообразном алебастре, которым они инкрустированы, а также о манере соединения этих частей, поскольку каждое соединение было прорисовано на месте; и переход от богатства вышивки и серебра этой архитектуры, в которой византийский орнамент ассоциировался с готической формой арки, к простоте чисто готической аркады, как видно на нижнем рисунке, является одним из самых замечательных явлений в истории венецианского искусства. . Если бы это произошло внезапно и в более ранний период, это можно было бы частично объяснить ненавистью греков, возникшей в результате предательства Мануила Комнина, [91](#) и роковой войны, к которой это привело; но перемена происходит постепенно и только в гораздо более поздний период. Я надеялся, что мне удастся провести некоторые тщательные расследования о привычках домашней жизни венецианцев до и после разрыва их дружеских отношений с Константинополем; но труд, необходимый для выполнения моей более неотложной задачи, полностью помешал этому; и я должен довольствоваться тем, что ясно изложу читателю последовательность архитектурных стилей, а сопутствующие вопросы оставлю на усмотрение

других; просто отметив этот единственный несомненный факт, что *корень всего величайшего в христианском искусстве заложен в тринадцатом веке*; что характер этого столетия - жизненная сила всего человечества. с тех пор мужественная работа в Европе; и я полагаю, что одной из ее характерных черт была в других местах, как, несомненно, во Флоренции, исключительная простота в домашней жизни:

“Я видел, как Беллинчоне Берти вышел из дома

В кожаном поясе и костяной застежке;

И

Его дама вышла из-за зеркала без всякого заметного румянца на щеках. Сыновья, которых я видел

из Верли и Веккьо, вполне довольствовались

непричесанной курткой, а их милые дамы управлялись с

веретеном и льном....

Одна просыпалась, чтобы ухаживать за колыбелью, убаюкивая ее

звуками, убаюкивающими младенчество родителей;

Другая вместе со своими служанками, отрывая

прялки от прялки, рассказывала им

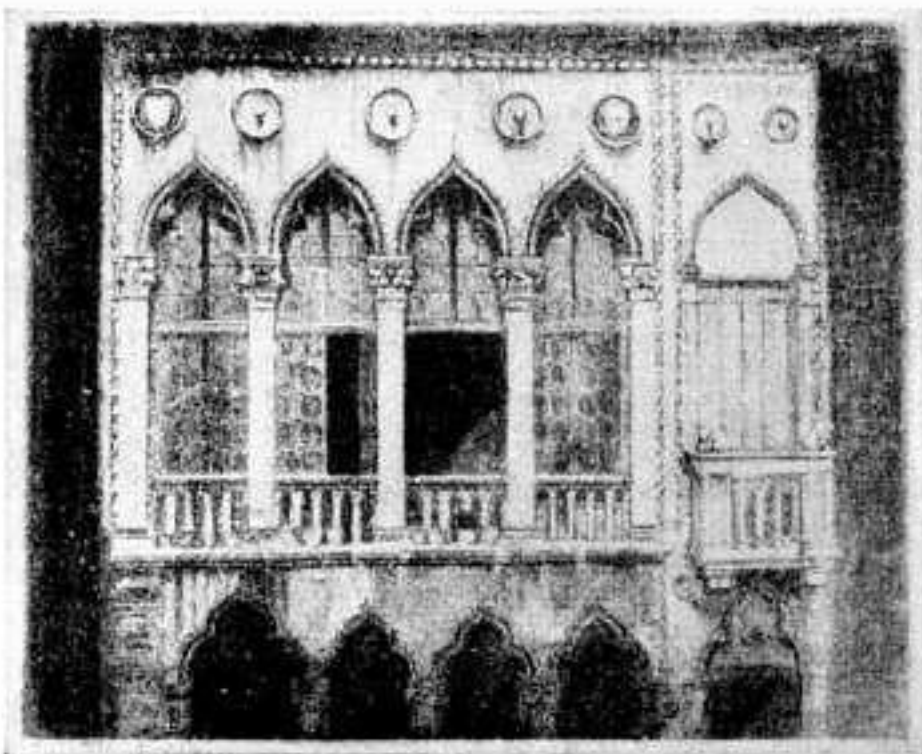
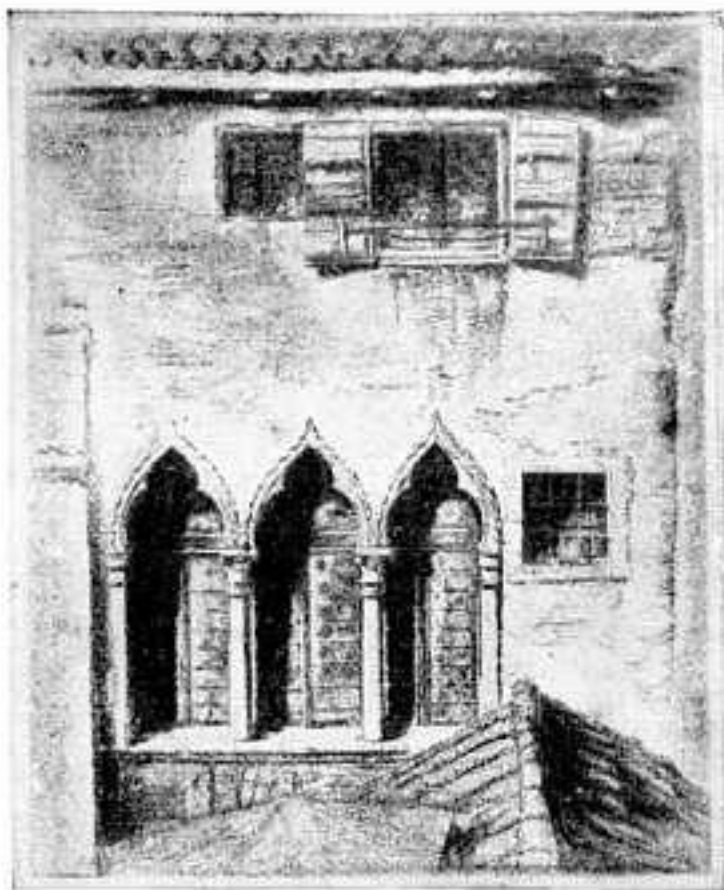
Старинные сказки о Трои, Фезоле и Риме”.[92](#)

§ XLII. Итак, таков простой факт Венеции, что с начала XIII века наблюдается необычайный рост простоты во всех архитектурных украшениях; богатые византийские капители уступают место чистому и суровому типу, который будет описан ниже, [93](#), а богатые скульптуры исчезают со стен, остается только мраморная облицовка. Одним из самых интересных примеров этого переходного состояния является дворец в Сан-Северо, сразу за домом Зорзи. Это последнее здание эпохи Возрождения, совершенно бесполезное во всех отношениях, но известное венецианцу Чичерони; и, спросив о нем и пройдя немного дальше по Фондамента Сан-Северо, путешественник увидит на другой стороне канала дворец, который Чичерони никогда не замечал, но который уникален в Венеции великолепием пурпурного алебаstra с прожилками, которым он был украшен, и мужественной простотой листы на его капителях. За исключением этих, он не имеет никакой скульптуры, и его эффект полностью зависит от цвета. Диски из зеленого серпентина инкрустированы по полю из пурпурного алебаstra; а колонны попеременно сделаны из красного мрамора с белыми капителями и из белого мрамора с красными капителями. Его окна расположены в третьем порядке; а в задней части дворца, в небольшом и наиболее живописном дворике, видна группа окон, которые, возможно, являются самыми великолепными образцами такого порядка в Венеции. Но окна спереди, я думаю, были пятого порядка, и их створки были срезаны.

§ XLIII. Когда готическое чувство начало более отчетливо проявляться, перед венецианскими строителями, очевидно, встал вопрос о том, как следует украсить промежутки между арками, которые теперь остались пустыми из-за отказа от византийских скульптур, в соответствии с принципами новой школы. От экспериментов, проведенных в этот период, остались два наиболее важных примера: один на Понте дель Форнер в Сан-Кассано, благородном доме, в котором пандрилы окон заполнены эмблемами четырех евангелистов, выполненными глубоким рельефом и касающимися краев арок своими распростертыми крыльями; другой, ныне известный как Палаццо Чиконья, недалеко от церкви Сан-Себастьяно, в квартале, называемом “Архангела Рафаэля”, в котором большое пространство стены над окнами занято сложным, но грубым орнаментом из цветов. задействованы четырехлистники. Рисунки обоих этих дворцов я намеревался поместить в своем фолианте; но, вероятно, я буду избавлен от хлопот публикацией прекрасных калотипов, недавно сделанных в Венеции с изображением обоих; и нет необходимости представлять их здесь, поскольку они уникальны в венецианской архитектуре, за единственным исключением неважной имитации первого из них на маленькой боковой улочке недалеко от Кампо Ста. Мария Формоза. Вопрос о способе декорирования промежутка между арками был внезапно и бесповоротно решен строителем дворца дожей, который, как мы видели, заимствовав свою первоначальную идею из узоров Фрари и расположив эти узоры так, чтобы они наилучшим образом соответствовали его собственным целям, спроектировал большую аркаду (самую нижнюю из трех на [листе XVII.](#)), которая с тех пор стала общепризнанным образцом для каждого важного произведения в Венеции. Однако дворцы, построенные по этому образцу, большинство из которых были построены не ранее начала пятнадцатого века, по праву относятся ко времени Возрождения; и то небольшое, что мы можем отметить относительно них, может быть более четко указано в связи с другими фактами, характерными для того периода.

§ XLIV. В качестве примеров на [табличке XVII.](#) обязательно ограничиваясь верхними частями окон, я привел на табличке напротив ([XVIII94](#)) примеры окон пятого порядка, как в их самой ранней, так и в полностью развитой форме, завершенных от основания до замкового камня. Верхний пример - красивая группа из небольшого дома, никогда не отличавшегося какими-либо размерами или претензиями, и ныне населенного только бедняками, в Кампелло-делла-Стропе, недалеко от церкви Сан-Джакомо-де-Лорио. Он примечателен своей чрезмерной чистотой изгиба и датируется очень ранним временем, его лепнина проще, чем обычно.⁹⁵ Нижний пример взят со второго этажа дворца, принадлежащего семье Приули, недалеко от Сан-Лоренцо, и демонстрирует одну особенность, на которую наше внимание до сих пор не было направлено, а именно, проникновение в выступ, оставляющее только серебряную нить камня, прорисованную на темной стороне окна. Мне нет нужды говорить, что в этом состоянии острие перестает иметь какое-либо конструктивное применение и является просто декоративным, но часто чрезвычайно красивым. Этапы перехода от раннего твердого выступа к этой тонкой нити видны в последнем приложении, под заголовком “Ажурные полосы”; началом изменений является утончение камня, который не разрезают насквозь, пока он не станет полностью истощенным. Вообще говоря, состояние, в котором находится острие, является полезным критерием возраста по сравнению с другими точками; чем оно прочнее, тем древнее; но массивная форма часто ассоциируется с перфорированной, начиная с начала четырнадцатого века. Во дворце герцогов нижние или несущие ажурные элементы имеют сплошной выступ, а верхние ажурные элементы окон, которые носят чисто декоративный характер, имеют перфорированный выступ, и то, и другое создает изысканный эффект.

XVIII.



ОКНА ПЯТОГО ПОРЯДКА.

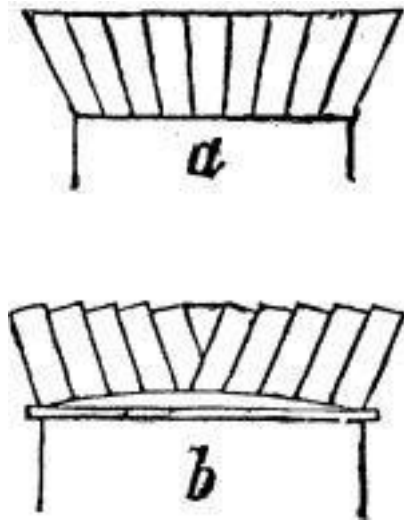
§ XLV. Меньшие балконы между большими шахтами в нижнем примере на [фото XVIII](#). оригинальны и характерны: не так с боковым окном отдельного окна, которое было отреставрировано; но, представив его похожим на то, что изображено на рис. 1, [Фото XIII.](#), выше, которое представляет собой совершенное окно лучшего времени пятого порядка, читатель сможет составить полное представление о внешнем виде главных апартаментов в доме венецианского дворянина начала четырнадцатого века.

§ XLVI. Каждый венецианец, будь то дворянин, или купец, или, как часто случалось, и то и другое, в это время, по-видимому, строил свой дворец или жилой дом по одному типу. При любых важных условиях, при любых различиях в размерах формы и способ украшения всех элементов были универсально одинаковыми; не подобострастными, а братскими; не с одинаковостью монет, отлитых из одной формы, но со сходством членов одной семьи. Не сохранилось ни одного фрагмента того периода, в котором окна, будь то несколько или множество, группа из трех или аркада из тридцати, не имели бы благородной остроконечной арки пятого порядка. И мы особенно должны отметить их в наши дни, потому что эти изысканные и богато украшенные формы использовались в жилищах такой же трудолюбивой, практичной, храброй и благоразумной нации, как мы; и они были построены в то время, когда эта нация боролась с бедствиями и переменами, угрожавшими ее существованию почти ежечасно. И, более того, они интересны тем, что прекрасно применимы к современному жилью. Утонченность домашней жизни, по-видимому, была далеко развита в Венеции с самых ранних ее дней; и остатки ее готических дворцов и по сей день являются самыми восхитительными резиденциями в городе, не претерпевшими никаких изменений во внешней форме и, вероятно, скорее пострадавшими, чем ставшими более удобными благодаря изменениям, которые бедность и ренессансный вкус, борясь с разрушительным действием времени, внесли в интерьеры. Так что в Венеции и городах, сгруппированных вокруг нее, Виченце, Падуе и Вероне, путешественник может убедиться на собственном опыте, какое влияние окажет возрождение готической школы архитектуры на комфорт и роскошь повседневной жизни. Он все еще может стоять на мраморном балконе в мягком летнем воздухе и ощущать его гладкую поверхность, теплую после полудня, когда он опирается на нее в сумерках; он все еще может видеть сильный размах нетронутых узоров, нарисованных на глубоком безмятежном звездном небе, и наблюдать, как фантастические тени от сгруппированных арок укорачиваются в лунном свете на клетчатом полу; или он может закрыть створки, закрепленные на своих прочных стержнях, от таких зимних ветров, которые заставили бы английский дом дрожать до основания, и, в любом случае, сравнить их влияние на окружающую среду. его повседневное ощущение дома связано с квадратными проемами в английской стене.

§ XLVII. И пусть он будет уверен, что если он обнаружит, что в готическом окне есть еще что-то, чем можно насладиться, то и доверять ему тоже есть чему. Это самое лучшее и прочное здание, так как оно самое красивое. Я сейчас говорю не об особой форме венецианской готики, а об общей силе стрельчатой арки в противоположность плоской перемычке квадратного окна; и я умоляю ввести готическую форму в нашу домашнюю архитектуру не только потому, что она прекрасна, но и потому, что это единственная форма верного, прочного, долговечного и благородного здания из тех материалов, которые ежедневно попадают к нам в руки. Увеличивая масштаб и стоимость, можно построить в любом стиле то, что прослужит века; но только в готике возможно придать безопасность и достоинство изделиям, выполненным

несовершенными средствами и материалами. И я верю, что наступит время, когда английский народ поймет всю глупость низменного и ненадежного строительства. Те архитекторы, против практики которых до сих пор были направлены мои работы, обычно называют их просто теоретическими и творческими. Я отвечаю, что ни в “Семи светильниках”, ни здесь нет ни одного принципа, который не был бы самым простым, суровым и осуществимым; что здания, возведенные так, как я хотел бы, простояли бы непоколебимо тысячу лет; а здания, возведенные архитекторами, которые выступают против них, не простоят и ста пятидесяти, иногда они не простоят и часа. Едва ли проходит неделя без какой-нибудь катастрофы, вызванной базовыми принципами современного строительства; какой-нибудь сводчатый пол, который сбрасывает шатающуюся толпу через неровные щели в его прогнивших балках; какой-нибудь безосновательный мост, который смывает первой волной летнего паводка; какую-нибудь покрытую грибками стену зарождающейся гнили, которую ливень с грозой смывает вместе с рабочими в кучу слизи и смерти.⁹⁶ Мы слышим об этом изо дня в день; однако они указывают лишь на тысячную долю зла. Часть национального дохода, принесенная в жертву простому плохому строительству, бесконечным ремонтам, быстрому осуждению и сносу некачественно построенных оболочек домов, не поддается никакому подсчету. И тяжесть наказания еще не ощутима; оно скажется на наших детях примерно через пятьдесят лет, когда дешевая работа, работа по контракту, штукатурка, некачественная обработка железа и все другие приемы современного соперничества, тщеславия и нечестности начнут проявляться такими, какие они есть.

Рис. XXXV.



§ XLVIII. Действительно, нечестность и ложная экономия не более способствуют безопасному строительству в готике, чем в любом другом стиле: но из всех форм, которые мы могли бы использовать, для обрамления наспех и из плохих материалов, обычное квадратное окно является наихудшим; и его ровная кирпичная кладка (а, [рис. XXXV.](#)) - самый слабый способ покрытия пространства. Действительно, в наспех нагроможденных каркасах современных домов часто можно увидеть еще худший способ укладки кирпичей, как в *b*, поддерживая их куском рейки, пока раствор не высохнет; но даже при работе с предельной тщательностью, когда каждый кирпич сужается в виде вуссуара и точно пригнан, я видел, как такой оконный проем прогибался, и широкая трещина прорезала всю кирпичную кладку над ним, через два года после того, как он был построен; в то время как остроконечная арка веронской готики,

выполненная в кирпич также встречается на каждом углу улиц города, нетронутый с тринадцатого века и без единого изъяна.

§ XLIX. Ни на мгновение не остается в силе и возражение, столь часто выдвигаемое против стрельчатой арки, что она не допускает удобной регулировки современных створок и стекол. Поскольку арка заостренная, нет ни малейшей необходимости в том, чтобы проем был таким. Работа арки заключается в поддержании здания наверху; когда это будет сделано надежно, ее заостренный верх может быть заполнен любым способом, который мы выберем. В лучших дверях соборов он всегда заполнен щитом из цельного камня; во многих ранних окнах лучшей готики он заполнен таким же образом, каменная плита становится полем для богатого декора; и нет ни малейшей причины, по которой стрельчатые окна, используемые в смелых группах, с каждой стрельчатой аркой, заполненной скульптурным тимпаном, не должны пропускать столько света, и таким удобным способом, как самые роскошно застекленные квадратные окна наших кирпичных домов. Придайте группам связанных светильников смелые остроконечные козырьки; украсьте фронтоны скульптурой и цветом; и вместо низкопробного и почти бесполезного греческого портика, позволяя дождю и ветру проникать в него по своему желанию, постройте круто сводчатое и полностью защищенное готическое крыльцо; и на всех этих полях для богатого украшения позвольте простому мастеру вырезать все, что ему заблагорассудится, в меру своих сил, и, возможно, в девятнадцатом веке у нас будет школа домашней архитектуры, за которую наши дети будут благодарны нам и гордиться нами до тридцатого.

§ L. Остается рассмотреть только одну важную деталь - входные ворота или дверь. Мы уже отмечали, что одно, кажется, переходит в другое, что является признаком возросшей любви к уединению, а не возросшего смирения, поскольку готические дворцы приобретают свою совершенную форму. В византийских дворцах входы, по-видимому, всегда представляли собой скорее большие ворота, чем двери, великолепные полукруглые арки, открывающиеся к воде и окруженные богатой скульптурой в архивольтах. Один из этих входов виден на небольшой гравюре на дереве выше, [рис. XXV.](#), а другой был тщательно представлен в моем фолио: их скульптуры, как правило, представляют собой гротескных животных, разбросанных среди листвы, без какого-либо определенного значения; но большой внешний вход собора Святого Марка, который, по-видимому, был завершен спустя некоторое время после остальной части полотна, отличается от всех остальных тем, что представляет серию сюжетов, совершенно готических по ощущениям, подбору и живости исполнения, и которые показывают оккультное проникновение готического духа еще до того, как ему удалось внести какие-либо изменения в византийский стиль. формы. Эти скульптуры представляют месяцы года, использовавшиеся в занятиях, обычно приписываемых им на протяжении всего средневековья, в северной архитектуре и рукописных календарях, и, наконец, изящно переложенные стихами Спенсера. Ради путешественника по Венеции, который должен внимательно изучить этот архивольт, я перечислю эти скульптуры в их порядке, отметив параллельные изображения, которые я помню в других работах.

§ LI. Есть четыре последовательных архивольта, один внутри другого, образующих большой центральный вход собора Святого Марка. Первая представляет собой великолепную внешнюю арку, образованную неясными фигурами, смешанными среди массы листвы, как в обычной византийской работе; внутри нее находится полусферический купол, покрытый современной

мозаикой; а в задней части этого углубления последовательно следуют три других архивольта, два скульптурных, один простой; тот, который нас интересует, самый внешний.

Он вырезан как на лицевой, так и на нижней поверхности или софите; на лицевой стороне изображены семнадцать женских фигур со свитками, легенды о которых, к сожалению, стерты. Эти фигуры когда-то были позолочены на темно-синем фоне, как это до сих пор можно увидеть на картине Джентиле Беллини "Собор Святого Марка" в Академии изящных искусств.

Скульптуры месяцев находятся на нижней поверхности, начиная с нижней, по левую руку от зрителя, когда он входит, и последовательно следуя вокруг архивольта; разделенные, однако, на две группы, в центре которых находится прекрасная фигура юного Христа, сидящего в середине слегка выпуклой сферы, покрытой звездами, представляющими небесный свод, и с сопутствующими солнцем и луной, расположенными по бокам, чтобы править днем и ночью.

§ LII. Месяцы обозначаются следующим образом:—

1. Январь, *Несущий на плечах домой благородное дерево, листья которого наклоняются вперед и падают почти к его ногам.* Великолепно скроенный. Это его редкое изображение. Чаще его изображают в виде двуглавого Януса, сидящего за столом, пьющего одним ртом и закусывающего другим. Иногда в образе старика, греющего ноги у костра и пьющего из чаши; хотя этот тип обычно приберегается для февраля. Спенсер, однако, дает тот же символ, что и на соборе Святого Марка:

“Онемел оттого, что весь день держал в руках

топорик кин, которым валил дрова”.

Его знак, Водолей, неясно обозначен на архивольте несколькими волнистыми линиями, представляющими воду, если только рисунок не был удален.

2. Февраль. *Сидит в резном кресле, греет босые ноги у пылающего огня.* Обычно, когда его изображают таким образом, над огнем, с вершины дымохода, подвешивают горшок. Иногда он подрезает деревья, как у Спенсера:

“И все же при нем были

Его плуг и упряжь, пригодные для обработки земли,

И инструменты для подрезки деревьев”.

Нередко в календарях этот месяц изображается женской фигурой, несущей свечи, в честь очищения пресвятой девы.

Над ним на видном месте вырезан его знак - Рыбы.

3. Март. Здесь, как почти всегда в Италии, *воин*: Марс латинян, конечно, в средневековой работе был сделан представителем военной мощи места и периода; и, таким образом, в Венеции на его щите был нарисован крылатый Лев. Однако на Севере, я думаю, март обычно занят обрезкой деревьев; или, по крайней мере, он занимается этим, когда это занятие освобождается для него

из-за того, что февраль занят церемониями Сретения. Иногда он также собирает невысокие и разбросанные зерна; и Спенсер, который точно отмечает стык средневекового и классического мировоззрения, объединил его военные и сельскохозяйственные функции, а также, на латинский манер, назначил его первым из месяцев.

“Первый крепкий Марш, с сурово нахмуренными бровями,
И крепко вооруженный, ехал верхом на Баране,
том самом, который переплыл Геллеспонт;
Однако в руке у него была лопата, которую он тоже согнул,
А в мешке были те же самые семена,⁹⁷
Которые он разбрасывал по земле на ходу”.

Его знак, Баран, великолепно вырезан над ним в архивольте¹.

4. Апрель. *Здесь, несущий на плече овцу.* Его редкое изображение. На Севере он почти повсеместно собирает цветы или торжествующе держит их в каждой руке. Спенсеровское смешение этого средневекового образа с образом его промокания под дождем и распутства в любви, превращение его зодиакального знака Тельца в европейского быка, совершенно изысканно.

“Он ехал верхом на Быке, том самом, который вел
Европу по арголикским заливам:
Его рога были сплошь позолочены золотыми шипами,
И украшены гирляндами, превосходнейшими
из всех прекраснейших цветов и свежайших бутонов,
Какие только рождает земля; и казалось, что он весь
мокрый От волн, через которые он пробирался на радость своей любви”.

5. *Мэй сидит, а две юные девушки увенчивают его цветами.* Очень необычное изображение, даже в Италии; где, как и на Севере, он почти всегда выезжает верхом на охоту или соколиную охоту, иногда играя на музыкальном инструменте. У Спенсера этот месяц олицетворяется как “самый страшный май на земле”, который несут на плечах Близнецы.

В этом архиве есть только две головы, обозначающие знак зодиака.

Летние и осенние месяцы всегда представлены рядом сельскохозяйственных работ, которые, конечно, варьируются в зависимости от местности, в которой они происходят, но обычно только в их порядке. Таким образом, если косят в июне, то жнут в июле; если косят в июле, то жнут в

августе; и так далее. Вскоре я представлю параллельный обзор некоторых из этих разновидностей; но пока нам лучше следовать серии Святого Марка, поскольку она в некоторых отношениях своеобразна.

6. Июнь. *Жатва*. Кукуруза и серп, выполненные с особой тщательностью и точностью, с рельефным рисунком, и знак зодиака, Краб, вверху, также выполнены с большим воодушевлением. Спенсер берет в руки плуг. Иногда он стрижет овец, а в английских и северофранцузских рукописях несет что-то вроде хвороста или бочонка, в значении которого я не уверен.

7. Июль. *Покос*. Очень интересная скульптура, благодаря тщательности, с которой цветы разбросаны среди высокой травы. Я не помню, чтобы когда-либо застал июль, кроме как во время жатвы или косьбы. Спенсер усердно работает с ним и поручает ему обе работы:

“За спиной у него был ситх, а сбоку
за поясом он носил серп с широким кругом”.

8 Августа. Странно изображен на этом архивольте, *сидящий в кресле, подперев голову рукой, как будто спящий; Дева* (знак зодиака) *стоит над ним, подняв руку*. Похоже, это своеобразная итальянская версия надлежащего занятия августа. В северных странах он обычно занимается молотьбой или сбором винограда. Спенсер просто одевает его в золото и заставляет вести за собой

“праведная Дева, которая издревле
жила здесь, на земле, и изобиловала изобилием”.

9. Сентябрь. *Несудомой виноград в корзинке*. Почти всегда сеет, на северных работах. Автор: Спенсер, с присущей ему изысканной изобретательностью, занятый сбором общего урожая и *распределением его с помощью Весов*, своего зодиакального знака.

10 октября. *В конической шляпе, деловито копает землю длинной лопатой*. В Northern work он иногда занимается виноделием, иногда выбивает желуди из дуба, чтобы накормить свиней. Когда в сентябре идет сбор винограда, в октябре обычно идет сев. Спенсер нанимает его на сбор урожая как виноградной лозы, так и олив.

11. Ноябрь. *Кажется, ловит сачком мелких птиц*. Я не помню, чтобы он где-нибудь так много работал. Он почти всегда убивает свиней; иногда бьет за них дубом; вместе со Спенсером откармливает их.

12. Декабрь. *Убийство свиней*. Вряд ли когда-нибудь это занятие не приходится на тот или иной завершающий месяц года. Если не заниматься этим так активно, в декабре обычно ставят в печь новые буханки; иногда забивают волов. Спенсер должным образом заставляет его пировать вместо января.

§ LIII. На следующей странице я привел параллельный обзор использования месяцев в некоторых северных рукописях, чтобы их было удобнее сравнивать со скульптурами собора Святого Марка, отражающими разнообразие климата и сельскохозяйственной системы. Обратите внимание, что буква (f.) в некоторых столбцах напротив месяца май означает, что у него на кулаке изображен сокол; в этих случаях он изображается выезжающим в большом ликовании на белом коне в попоне. Серия, почти аналогичная изображению Святого Марка, встречается на дверях собора Лукки и на дверях баптистерия Пизы; однако, если я правильно помню, февраль ловит рыбу, а у мая в руке что-то похожее на зонтик вместо ястреба. Но, во всех случаях, фигуры обработаны с особым духом готических скульпторов; и этот архивольт является первым выражением того духа, который можно найти в Венеции.

ВТОРОЙ УРОК.

	Св. Марка.	Госпожа по-французски. В конце 13 века.	Госпожа по-французски. Конец 13 века.	СР. французский. Конец 13 века.	СР. французский. Начало 14 века.	СР. английский. Начало 15 века.	Мисс Фламандка. 15 век.
Январь	Таскает дрова.	Пир Януса.	Пир Януса.	Пить и разжигать огонь.	Согревать ноги.	Пир Януса.	Пир.
Февраль,	Согревающий ноги.	Согревающий ноги.	Согревание ног.	Обрезка.	Со свечами.	Согревание ног.	Греем руки.
Маршируем,	Отправляясь на войну.	Обрезка.	Обрезка.	Удар топором.	Обрезка.	Несущие свечи.	Жатва.
Апрель	Несущие овец.	Собираю цветы.	Собираю цветы.	Собираю цветы.	Собираю цветы.	Обрезка.	Сбор цветов.
Май	Увенчаны цветами.	Верховая езда (ф.).	Верховая езда (ф.).	Игра на скрипке.	Верховая езда (ф.).	Верховая езда (ф.).	Верховая езда с дамой на заднем сиденье.
Июнь	Жатва.	Покос.	Покос.	Собираю крупные красные цветы.	Несу (хворост?)	Несу хворост.	Стрижка овец.
Июльский	покос.	Жатва.	Жатва.	Покос.	Покос.	Покос.	Покос.
Август	спит.	Молотьба.	Сбор винограда.	Жатва.	Жатва.	Жатва.	Жатва.
Сентябрь	Сбор	Сев.	Сев.	Питье	Молотьба.	Молотьба	Сев.

	винограда			вина.		а.	
Октябрь	Перекопка	Сбор винограда	Бьющий дуб.	Сев.	Сев.	Сев.	Бьющий дуб.
Ноябрь,	Ловля птиц.	Бьющий дуб.	Убивать свиней.	Убивать свиней.	Убивать свиней.	Забой свиней.	Прессова ние (виноград а?)
Декабрь	Забой свиней.	Забой свиней.	Выпечка.	Забой быков.	Выпечка.	Выпечка.	Убийство свиней.

§ LIV. В частных дворцах входы вскоре также пошли на некоторую уступку готической форме. Они претерпевают почти те же изменения, что и окна, с тремя отличиями: во-первых, ни в каких дверных проемах не встречаются арки фантастического четвертого порядка; во-вторых, чисто стрельчатая арка встречается в дверных проемах раньше и гораздо чаще, чем в оконных проемах; наконец, сам вход, если он небольшой, почти всегда имеет квадратную форму в самых ранних примерах, без какой-либо арки наверху, но впоследствии арка перекидывается над перемычкой. Промежуток между ними, или тимпан, заполнен скульптурой или закрыт железными прутьями, иногда с выступающим фронтоном, образующим крыльцо, перекинутое через все пространство, как в прекрасном примере, 7а, [Фото XIV.](#), выше. Другие примеры в двух нижних строках, 6 и 7, этой Таблички, каждый из которых характерен для огромного количества дверей, по-разному украшенных, с тринадцатого по конец пятнадцатого века. Подробные сведения об их формовке приведены в последнем приложении.

§ LV. В малом масштабе этой Таблички было бесполезно пытаться изобразить более богатые скульптуры, которыми заполнены арки; поэтому я выбрал для нее самые простые примеры форм, которые я смог найти для иллюстрации; но во всех более важных случаях дверная головка украшена либо изящными орнаментами и инкрустациями из кирпича различных цветов, либо скульптурами, всегда состоящими из щита или герба семьи, охраняемого ангелом. Об этих более совершенных дверных проемах я подробно привел три примера в своем труде-фолианте; но я должен повторить здесь одну часть описания их предметов, приведенную в тексте, для удобства тех, кому большая работа может быть недоступна.

§ LVI. “В прежние века все до сих пор сходились во мнении, что называлось имя семьи, и вместе с этим всегда присутствовал намек на то, что они передали свою защиту и свое процветание в руки Бога; часто это сопровождалось каким-либо общим выражением благословения человеку, переступающему порог. Такова общая теория старого венецианского дверного проема; теорию современных дверных проемов еще предстоит объяснить: ее можно с пользой изучить на примере наших рядов новопостроенных домов, или, скорее, новостроек, неизменных на протяжении многих миль друг от друга, в которых каждому обитателю мы выделяем соответствующее количество окон и дорический портик. Венецианец очень просто осуществил свою теорию. В центре архивольта, как и в более старых работах, мы почти неизменно находим руку между солнцем и луной в благословляющей позе, выражающей общую силу и присутствие Бога, источника света. На тимпане изображен фамильный щит. Венецианская геральдика не

требует наличия животных для опор, но обычно предпочитает ангелов, ни опоры, ни гербы не являются необходимой частью венецианской символики. Иногда, однако, заменяются человеческие фигуры или гротески; но в этом случае почти всегда над щитом изображен ангел с глобусом в левой руке, и поэтому он явно предназначен для 'Ангела Господня', или, как выражается в другом месте, "Ангела Его Присутствия". Там, где сложная скульптура такого рода недопустима, щит просто изображается подвешенным на кожаном ремешке, а над архивольтом изображен крест. Архитекторы эпохи Возрождения осознали иррациональность всего этого, срезали кресты и ангелов и заменили их головами сатиров, которые были надлежащими верховными божествами Венеции в периоды Возрождения и которые с тех пор мы с большим благочестием и мудростью сохраняем в наших собственных домашних учреждениях”.

§ LVII. Привычка использовать какой-нибудь религиозный символ или писать какую-нибудь религиозную легенду над дверью дома полностью исчезла только в эпоху Возрождения. Слова “Мир дому сему” встречаются на одной стороне веронских ворот, с соответствующей и достоверной надписью S.P.Q.R. на римском штандарте - на другой; а “Благословен грядущий во имя Господне” написано на одном из дверных проемов здания, пристроенного сбоку от Каса Барбариго в шестнадцатом или семнадцатом веке. Кажется, только современный протестантизм полностью стыдится всех символов и слов, которые так или иначе появляются в качестве исповедания веры.

§ LVIII. Это своеобразное чувство вполне достойно внимательного анализа. Действительно, в большинстве случаев это вряд ли заслуживает названия чувства; ибо бессмысленный дверной проем - всего лишь невежественная копия языческих моделей; но все же, если бы в этот момент наши архитекторы предложили кому-либо из нас убрать ухмыляющуюся голову сатира или другой классический или палладианский орнамент с замкового камня двери и заменить его крестом и надписью, свидетельствующей о нашей вере, я полагаю, что большинство людей отшатнулись бы от этого предложения с неясным, но все же подавляющим чувством, что в доме, который мы называем домом, иногда делаются вещи и о них думают. Это сделало бы надпись на его воротах подлым лицемерием. И если это так, давайте посмотрим, не является ли то сильное нежелание произносить определенное религиозное исповедание, которое так многие из нас чувствуют и которое, не очень тщательно исследуя его неясную природу, мы принимаем за скромность, или боязнь лицемерия, или другую подобную форму дружелюбия, на самом деле ни меньше, ни больше, чем неверие; не является ли “я не знаю этого человека” Петра суммой и сутью всех этих опасений и колебаний; и не является ли застенчивость, которую мы приписываем искренности и благоговению, на самом деле неверием. не такое бесстыдство, которое может в конце концов поставить нас в число тех, кого будет стыдиться Сын Человеческий.

§ LIX. Таковы основные обстоятельства, которые следует отметить во внешней форме и деталях готических дворцов; из их внутреннего устройства мало что осталось неизменным. Ворота, которые мы рассматривали, почти повсеместно ведут в более ранних дворцах в длинный внутренний двор, вокруг которого построена масса дворца; на первый этаж которого ведет великолепная внешняя лестница, опирающаяся на четыре или пять стрельчатых арок, постепенно увеличивающихся по мере подъема как по высоте, так и по размаху, — это изменение их размеров, насколько я помню, характерно для Венеции и, очевидно, является следствием обычного использования арок разного размера на византийских фасадах. Эти лестницы защищены изящно вырезанными парапетами, как и на внешних балконах, с

львиными или гротескными головами, установленными по углам, и с настоящими выступающими балконами на их площадках. В центре двора всегда находится мраморный колодец; и в этих колодцах находятся некоторые из самых великолепных образцов венецианской скульптуры. Я знаю только один, сохранившийся от византийского периода; он восьмиугольный и обработан как самый богатый из наших нормандских шрифтов; но готические колодцы всех времен, начиная с тринадцатого века и ниже, бесчисленны и полны красоты, хотя их форма мало отличается; почти в каждом случае они обработаны как колоссальные капители колонн с листвой по углам и гербом семьи по бокам.

§ LX. Внутренние квартиры всегда состоят из одного благородного зала на первом этаже, часто также и на втором, простирающегося на всю глубину дома и освещаемого спереди основными группами окон, в то время как меньшие квартиры выходят из него с обеих сторон. Потолки, там, где они остались нетронутыми, украшены смелыми горизонтальными балками, богато украшенными резьбой и позолотой; но мало что из этого осталось от истинно готических времен, поскольку венецианские интерьеры почти во всех случаях были реконструированы архитекторами эпохи Возрождения. *Однако*, на этот раз мы не можем пожалеть об этом изменении, поскольку стены и потолки, после такого изменения, были увешаны прекраснейшими работами Веронезе, Тициана и Тинторете; не только внутренние стены, но, как уже было замечено, часто и внешние. Поэтому на цветное оформление готических экстерьеров я в настоящее время не обратил внимания, поскольку будет удобнее охватить этот предмет одним общим обзором систем окраски венецианских дворцов, когда мы доберемся до периода их наивысшего развития.⁷⁵ Детали, также представляющие наибольший интерес, касающиеся форм и переходного оформления их капителей, будут даны в заключительном приложении к следующему тому, где мы сможем включить в наше исследование весь период готики; и поэтому нам остается сейчас только рассмотреть ознакомиться с историей, установите дату и обратите внимание на наиболее важные детали в структуре здания, которое одновременно завершает и воплощает в себе всю систему готической архитектуры Венеции, — Дворца герцогов.

⁷⁵ 38 футов 2 дюйма, без карниза глубиной 10 дюймов, который поддерживает каменные вершины высотой 7 футов. Необходимые меры мне помогли принять строительные леса, возведенные в 1851 году для ремонта фасада.

⁷⁶ Я полагаю, что необходимый верхний шарнир вертикальный, проходит через самый верхний лепесток четырехлистника, как показано на рисунке; но я потерял свою памятку об этом шарнире.

⁷⁷ “Dice, che non lauda per alcun modo di metter questo Serenissimo Dominio in tanto pericolo d’habitar un palazzo fabricato in aria.”—*Pareri di XV. Architetti, con illustrazioni dell’ Abbate Giuseppe Cadorin* (Venice, 1838), p. 104.

⁷⁸ “Il muro della sala è più grosso delle colonne sott’ esso piedi uno e onze tre, et posto in modo che onze sei sta come in aere sopra la piazza, et onze nove dentro.”—*Pareri di XV. Architetti*, p. 47.

⁷⁹ Сравните “Семь светильников”, глава iii. § 7.

⁸⁰ Парери, цитируемое выше, стр. 21.

81 Любопытным доказательством того, насколько полностью, даже в начале шестнадцатого века, венецианцы утратили привычку *читать* религиозное искусство своих древних церквей, является то, что Сануто, описывая это повреждение, говорит, что “четыре из *королей* из мрамора упали со своих шпилек над фасадом церкви Святого Марка”; и вскоре после этого исправляет свою ошибку и извиняется за нее следующим образом: “Это были четыре святых, святой Константин, святой Димитрий, святой Георгий и святой Феодор, все греческие святые. *Они выглядят как короли.*” Обратите внимание на идеальную, потому что непреднамеренную похвалу, возданную старому скульптору.

Я цитирую отрывок из перевода "Этих драгоценных дневников Сануто" моего друга мистера Родона Брауна, перевода, который, я надеюсь, когда-нибудь станет стандартной книгой в английских библиотеках.

82 Я не говорю здесь о железных балконах. Смотри ниже, § XXII.

83 А Некоторые детали, касающиеся механической конструкции венецианского балкона, приведены в последнем приложении.

84 Я счел удобным в своих собственных записках выразить их просто как четверти, секунды и т.д. Но “порядок” - отличное слово для обозначения любой известной группы форм, будь то окна, капители, основания, лепнина или любая другая архитектурная особенность, при условии, что это никоим образом не подразумевает превосходства или изолированности в этих группах. Таким образом, я могу рационально говорить о шести порядках венецианских окон, при условии, что я готов позволить французскому архитектору говорить о шести, или семи, или восьми, или семидесяти, или восьмидесяти порядках нормандских окон, если их можно различить; и точно так же мы можем рационально говорить, ради понятности, о пяти порядках греческих колонн, при условии только, что мы понимаем, что может быть пять миллионов порядков таких же хороших или лучших колонн, *не* греческих.

85 Или в их собственных изгибах; как, в уменьшенном масштабе, на балюстраде рис. 6, [фото XIII.](#), выше.

86 За всеми подробностями такого рода читателя отсылают к последнему приложению тома. III.

87 Две полосы белого мрамора, каждая шириной около дюйма, инкрустированные в темно-серый тротуар, указывают дорогу к Риальто с самой дальней оконечности северного квартала Венеции. Крестьянин или путешественник, заблудившийся в хитросплетении тропинок в этой части города, после нескольких пробных переходов не может не пересечь эти белые линии, которым отныне ему ничего не остается, кроме как следовать, хотя их причудливая извилистость изрядно испытает его терпение.

88 Рассказ о заговоре Бахамонте можно найти практически в любой венецианской истории; читатель может обратиться к Мутинелли, "Анналы Урбани", глава iii.

89 См. Описание серий заглавных букв в заключительном приложении.

90 Если путешественник желает найти их (а их стоит искать), пусть он гребет от Фонда S. Бьяджо спускается по Рио-делла-Тана и видит справа от себя низкий дом с окнами, похожими на те, что изображены на гравюре на дереве № XXXI. выше, стр. 256. Позвольте ему войти в

дверь портика посреди этого дома, и он окажется в маленьком переулке, с окнами, о которых идет речь, по обе стороны от него.

91 Горечь чувств, с которой венецианцы, должно быть, вспоминали об этом, была, вероятно, причиной их великолепного героизма при последней осаде города под командованием Дандоло и, отчасти, эксцессов, которые опозорили их победу. Поведение союзной армии крестоносцев в этом случае, однако, не может быть приведено в качестве доказательства всеобщего варварства в XIII веке: во-первых, потому, что массы крестоносных армий по большей части состояли из отбросов народов Европы; и, во-вторых, потому, что такой способ аргументации мог бы привести нас к неудобным выводам относительно нас самих, поскольку лошади австрийской кавалерии находятся в конюшне монастыря, где хранится "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи. См. Приложение 3, том III.: "Австрийское правительство в Италии".

92 Как правило, лучше прочитать десять строк любого поэта на языке оригинала, как бы мучительно это ни звучало, чем десять песен в переводе. Но исключение может быть сделано в пользу Данте Кэри. Если ни один поэт никогда не терял больше при переводе, то ни один не был переведен так тщательно; и я даже не знаю, чему больше восхищаться - строгой точности или сладкой и торжественной гармонии стихов Кэри. В процитированном выше фрагменте едва ли есть ошибка, за исключением слова "читал лекции", в отношении прекрасной "фаволеджиавы" Данте; и даже в этом случае, если присоединить первые слова следующей строки, перевод строго буквальный. Верно, что лаконичность и мелодичность Данте, подобная ручейку, постоянно теряются; но если бы я умел читать только по-английски и мне пришлось выбирать в библиотеке, ограниченной нищетой, между Данте Кэри и нашим оригинальным Мильтоном, я бы выбрал Кэри, не задумываясь.

93 См. заключительное приложение, том III, в разделе "Заглавные буквы".

94 Эта табличка не с моего рисунка. Он был выгравирован мистером Армитиджем с большим мастерством по двум дагерротипам.

95 Смотрите последнее приложение под заголовком "Архивольт".

96 "В четверг, 20-го, фасадные стены двух новых домов, которые сейчас строятся на Виктория-стрит в Вестминстере, рухнули на землю.... Была установлена крыша, *и наверху был установлен массивный карниз из композитного материала*, а также перевязки на верхних окнах. Крыша образована балками и цементными арками из 4½ кирпичей, покрытыми асфальтом для образования плоской поверхности. Сбой объясняется *количеством выпавшего дождя*. Другие предполагают, что некоторые из балок были неисправны и обвалились, унося с собой стены". — *Строитель*, от 29 января 1853 года. Остальная часть этого тома могла бы быть заполнена такими уведомлениями, если бы мы их искали.

97 "Изамэ", собранное воедино.

98 Том. III. Глава I. Я столкнулся со значительными трудностями при составлении этих томов, с тем чтобы сгруппировать пункты, относящиеся друг к другу, в последовательном и понятном порядке.

ГЛАВА VIII.

ГЕРЦОГСКИЙ ДВОРЕЦ.

§ I. В начале предыдущей главы говорилось, что строительство дворца герцогов разделило готическое искусство Венеции на два отдельных периода; и что во всех внутренних постройках, которые возводились в течение полувека после его завершения, их характерные и наиболее эффектные части были более или менее прямо скопированы с него. Факт в том, что дворец дождей был великим произведением Венеции того периода, сам по себе главным усилием ее воображения, на протяжении долгих лет привлекавшим ее лучших архитекторов к его каменной кладке и лучших художников к его отделке; и мы должны воспринимать это как замечательное свидетельство влияния, которым он обладал на умы тех, кто наблюдал за его развитием, что, в то время как в других городах Италии каждый дворец и церковь приобретали какую-нибудь оригинальную и с каждым днем все более смелую форму, величие этого единственного здания смогло дать паузу готическому воображению в его полном развитии; остановило беспокойство, охватившее всех. в одно мгновение об изобретении и запретил силам, создавшим его, впредь проявлять себя в новых направлениях или пытаться создать более привлекательный образ.

§ II. Читатель вряд ли поверит, что в то время как архитектурное изобретение венецианцев было таким образом потеряно, подобно нарциссу, в самосозерцании, различные описания прогресса здания, которым так восхищаются и которое так любят, настолько запутаны, что часто вызывают сомнение в том, к какой части дворца они относятся; и что на самом деле в настоящее время между лучшими венецианскими антикварами идет спор о том, относится ли главный фасад дворца к четырнадцатому или пятнадцатому веку. Определение этого вопроса, конечно, необходимо, прежде чем мы продолжим делать какие-либо выводы из стиля работы; и это не может быть определено без тщательного изучения всей истории дворца и всех документов, относящихся к нему. Я надеюсь, что этот обзор не покажется вам утомительным — несомненно, он не будет бесплодным, — поскольку перед нами предстает множество фактов, исключительно иллюстрирующих венецианский характер.

§ III. Однако, прежде чем читатель сможет приступить к какому-либо исследованию истории этого здания, необходимо, чтобы он был досконально знаком с расположением и названиями его основных частей в том виде, в каком оно находится в настоящее время; в противном случае он не сможет понять ни единого предложения ни в одном из документов, относящихся к нему. Я должен сделать все, что в моих силах, с помощью приблизительного плана и вида с высоты птичьего полета, чтобы дать ему необходимые топографические знания:

Рис. XXXVI. напротив приведен приблизительный план застройки вокруг площади Святого Марка; и следующие ссылки ясно объясняют их взаимное расположение:

Площадь Святого Марка.

B. Piazzetta.

P. V. Procuratie Vecchie.

П. Н. (напротив) Новая прокуратура.

P. L. Libreria Vecchia.

I. Piazzetta de' Leoni.

T. Башня Святого Марка.

F F. Великолепный фасад церкви Святого Марка.

Церковь Святого Марка. (Он настолько объединен с герцогским дворцом, что разделение не может быть указано на плане, если только не были отмечены все стены, что привело бы к путанице в целом.)

Д Д Д. герцогский дворец.

C. Двор герцогского дворца.

c. Porta della Carta.

п. Понте делла Палья (мост из соломы).

Святой мост Соспири (Мост вздохов).

R R. Riva de' Schiavoni.

г. с. Лестница гиганта.

J. Угол суждения.

а. Угол под смоковницей.

Читатель заметит, что герцогский дворец устроен в виде полого квадрата, одна сторона которого обращена к Пьяцетте, В, а другая - к набережной, называемой Рива-де-Скьявони, R R; третья выходит на темный канал, называемый "Рио-дель-Палаццо", а четвертая примыкает к церкви Святого Марка.

Fig XXXVI.

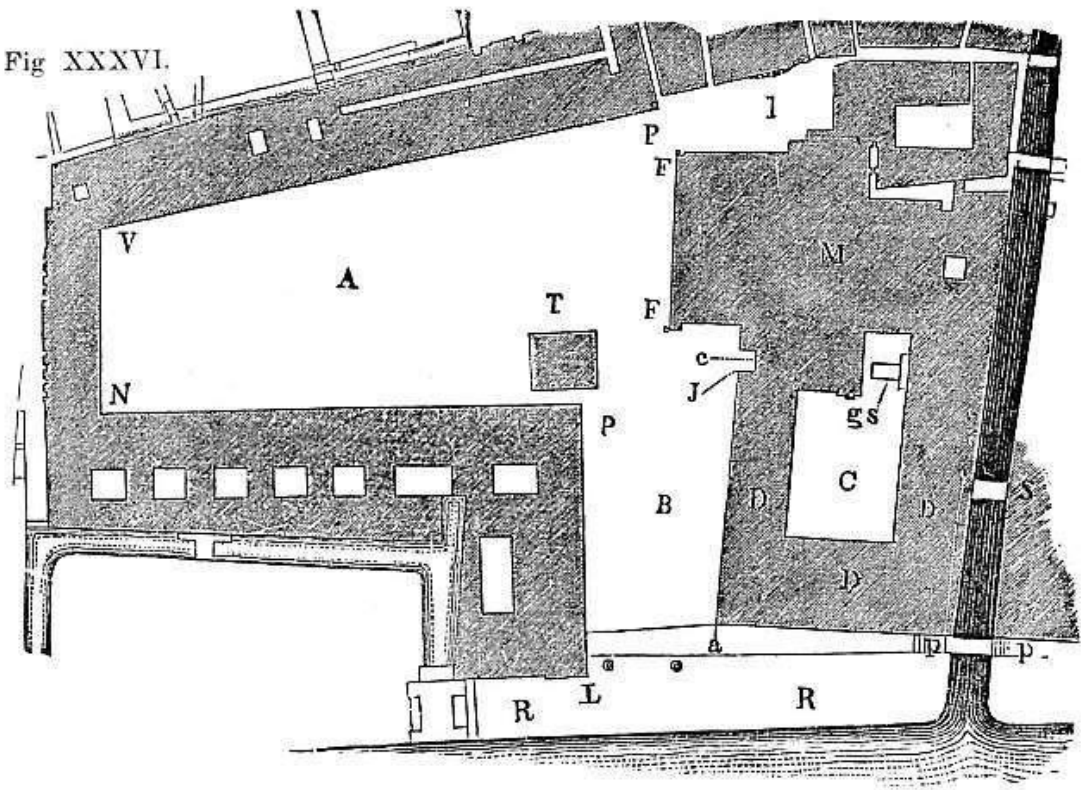
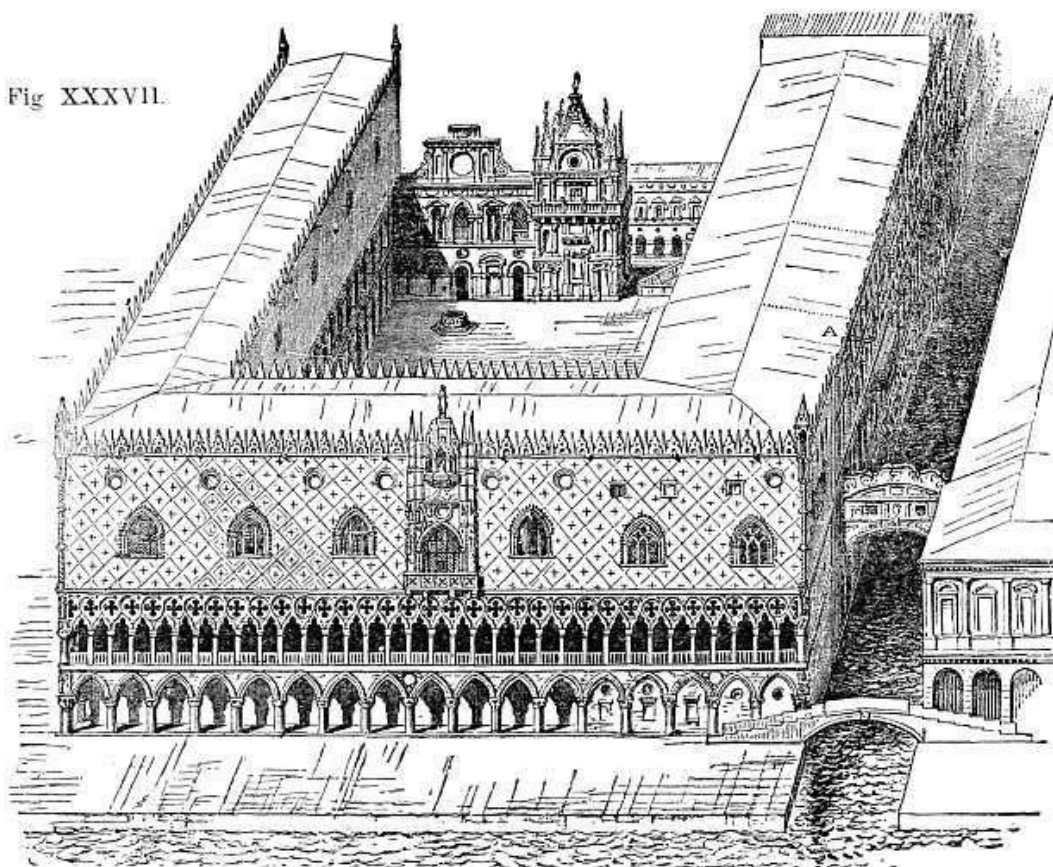


Fig XXXVII.



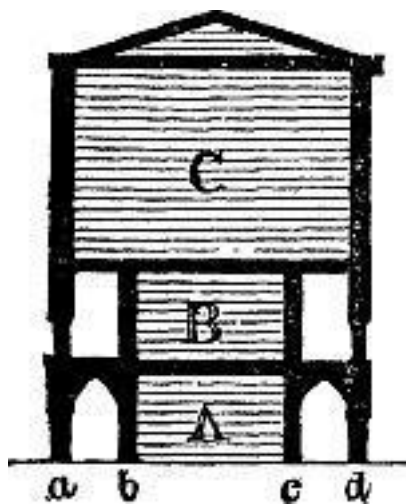
Следовательно, с этой четвертой стороны ничего нельзя увидеть. О трех других сторонах нам придется говорить постоянно; и они будут соответственно называться: та, что обращена к Пьяцетте, “Фасадом Пьяцетты”; та, что обращена к Рива де Скьявони, “Морским фасадом”; и та, что обращена к Рио-дель-Палаццо, “Фасадом Рио”. На этот Рио, или канал, путешественники обычно смотрят с большим уважением или даже с ужасом, потому что он проходит под Мостом Вздохов. Это, однако, одна из главных магистралей города; и мост и соединяющий его канал вместе занимают в сознании венецианца во многом то же место, что Флит-стрит и Темпл-Бар в сознании лондонца, — по крайней мере, в то время, когда Темпл-бар время от времени украшали человеческими головами. Эти два здания очень похожи друг на друга по форме.

§ IV. Теперь мы должны приступить к получению некоторого приблизительного представления о внешнем виде и расположении самого дворца; но его расположение будет лучше понято, если предположить, что мы приподнимаемся примерно на сто пятьдесят футов над точкой в лагуне перед ним, чтобы получить общий вид на фасад моря и фасад Рио (последний в очень крутой перспективе) и заглянуть вниз, во внутренний двор. [Рис. XXXVII.](#) примерно представляет такой вид, опустив все детали на крышах, чтобы избежать путаницы. На этом рисунке мы должны просто отметить, что из двух мостов, видимых справа, самый верхний, над черным каналом, является Мостом вздохов; нижний - Понте делла Палья, регулярная магистраль от причала к причалу, и, я полагаю, названный Мостом соломы, потому что лодки, которые привозили солому с материка, продавали ее в этом месте. Угол дворца, возвышающийся над этим мостом и

образованный пересечением Морского фасада и фасада Рио, всегда будет называться углом Виноградной Лозы, потому что его украшает скульптура, изображающая опьянение Ноя. Угол напротив будет называться углом фигового дерева, потому что его украшает скульптура, изображающая Падение человека. Длинный и узкий ряд зданий, крыша которых видна в перспективе за этим углом, является частью дворца, выходящей на Пьяцетту; а угол под башенкой, самый левый из двух, заканчивающих его, будет назван, по причине, о которой сейчас будет сказано, углом Суда. В пределах площади, образованной зданием, виден его внутренний двор (с одним из колодцев), заканчивающийся небольшими фантастическими зданиями эпохи Возрождения, которые выходят на лестницу Гигантов, конец которой виден наклонным слева.

§ V. Огромный фасад, обращенный к зрителю, обращен на юг. Следовательно, два узорчатых окна, расположенные ниже остальных и справа от зрителя, можно условно назвать “Восточными окнами”. Есть еще два таких же, украшенных узором и расположенных на том же уровне, которые выходят на узкий канал между Понте делла Палья и Мостом вздохов: их удобно назвать “Окнами на канал”. Читатель заметит вертикальную линию на этой темной стороне дворца, отделяющую его ближайшую и более простую стену от длинного четырехэтажного ряда богатой архитектуры. Этот более отдаленный хребет полностью принадлежит эпохе Возрождения: его крайность не указана, потому что у меня нет точного наброска небольших зданий и мостов за ним, и мы не будем иметь никакого отношения к этой части дворца в нашем настоящем исследовании. Ближайшая и не украшенная стена является частью более старого дворца, хотя и сильно пострадала из-за современного открытия общих окон, переделки кирпичной кладки и т.д.

Рис. XXXVIII.



§ VI. Следует отметить, что фасад состоит из гладкой массы стены, поддерживаемой двумя ярусами колонн, расположенных одна над другой. То, каким образом они поддерживают всю ткань, будет сразу понятно по грубому разрезу, рис. XXXVIII., который, как предполагается, должен проходить прямо через дворец во внутренний двор, примерно от середины Морского фасада. Здесь *a* и *d* - ряды шахт, как во внутреннем дворе, так и на фасаде, на которые опираются основные стены; *b*, *c* - сплошные стены, по-разному укрепленные пилястрами. А, В, С - это три этажа внутреннего убранства дворца.

Читатель видит, что ни один план не может быть более простым, и что если убрать внутренние этажи и стены этажей А, В, то можно было бы оставить просто форму базилики — две высокие стены, опирающиеся на ряды шахт, и крышу с низким фронтоном.

Этажи А, В полностью модернизированы и разделены на запутанные ряды небольших квартир, среди которых остатки древней каменной кладки совершенно не поддаются расшифровке, за исключением таких исследований, на которые у меня не было ни времени, ни возможности, поскольку в большинстве случаев они предполагали бы удаление современной штукатурки. Поэтому я не буду утруждать читателя разделами этого рассказа, но те, что относятся к большому верхнему рассказу, С, чрезвычайно важны.

§ VII. На приведенном выше виде с высоты птичьего полета, [рис. XXXVII.](#), можно заметить, что два окна справа расположены ниже, чем остальные четыре на фасаде. В этом расположении есть один из самых замечательных известных мне примеров смелого принесения симметрии в жертву удобству, который был отмечен в [главе VII.](#) как один из главных аристократов готической школы.

Мы обнаружим, что та часть дворца, в которой находятся два нижних окна, была построена первой и располагалась в четыре этажа, чтобы обеспечить необходимое количество апартаментов. В силу обстоятельств, о которых мы сейчас расскажем, в начале четырнадцатого века возникла необходимость предоставить еще одно большое и великолепное помещение для заседаний сената. Эта комната была пристроена сбоку от более старого здания; но, поскольку требовалась только одна комната, не было необходимости делить пристроенную часть на два этажа. Вся высота была отведена единственной камере, которая на самом деле была не слишком велика для того, чтобы просто гармонировать с ее огромной длиной и шириной. И тут возник вопрос, как расположить окна, будь то на одной линии с двумя другими или над ними.

Потолок нового зала должен был быть украшен картинами лучших мастеров Венеции, и стало очень важно усилить освещение вблизи этой великолепной крыши, а также сохранить безмятежный тон освещения в Зале Совета; и поэтому подавать свет скорее простыми массами, чем множеством прерывистых потоков. Современный архитектор, напуганный мыслью о нарушении внешней симметрии, пожертвовал бы и картинами, и спокойствием совета. Он разместил бы большие окна на одном уровне с двумя другими и разместил над ними окна поменьше, как на верхнем этаже в более старом здании, как если бы этот верхний этаж был продолжен вдоль фасада. Но старый венецианец думал о чести картин и удобстве сената больше, чем о своей собственной репутации. Он без колебаний поднял большие окна в их надлежащее положение по отношению к интерьеру помещения и позволил внешнему виду позаботиться о себе самому. И я полагаю, что вся стопка скорее выигрывает, чем теряет в эффекте от полученных таким образом изменений в пространствах стен над и под окнами.

§ VIII. На боковой стене, между вторым и третьим окнами, выходящими на восточную оконечность Большого Зала Совета, изображен Рай Тинторета; поэтому эта стена в дальнейшем будет называться “Стеной рая”.

Почти в центре Морского фасада, между первым и вторым окнами Большого Зала Совета, находится большое окно, выходящее на балкон, который является одним из главных украшений дворца и в будущем будет называться “Морским балконом”.

Фасад, выходящий на Пьяцетту, очень похож на этот фасад, обращенный к морю, но большая его часть была построена в пятнадцатом веке, когда люди научились соблюдать симметрию. Все его боковые окна находятся на одном уровне. Два освещают западный конец Большого Зала Совета, один освещает небольшую комнату, в древности называвшуюся Quarantia Civil Nuova; три других и центральный, с таким же балконом, выходящим на море, освещают еще одно большое помещение, называемое Sala del Scrutinio, или “Зал расследований”, которое простирается до конца дворца над Воротами Карты.

§ IX. Теперь читатель достаточно хорошо знаком с топографией существующего здания, чтобы иметь возможность следить за его историей.

Выше мы видели, что в венецианской архитектуре существовало три основных стиля: византийский, готический и ренессансный.

Герцогский дворец, который был великим творением Венеции, последовательно строился в трех стилях. Здесь был византийский герцогский дворец, готический герцогский дворец и ренессансный герцогский дворец. Второй полностью вытеснил первый; от него осталось всего несколько камней (если их действительно так много). Но третье вытеснило второе лишь частично, и существующее здание образовано объединением этих двух.

Мы рассмотрим историю каждого из них по очереди.⁹⁹

1-й. Византийский дворец.

В год смерти Карла Великого, 813, ¹⁰⁰ г., венецианцы решили сделать остров Риальто резиденцией правительства и столицей своего государства. Их дож, Анджело или Аньелло Партисипацио, немедленно предпринял энергичные меры для расширения небольшой группы зданий, которые должны были стать ядром будущей Венеции. Он назначил людей наблюдать за насыпью песчаных берегов, чтобы образовать более надежные фундаменты, и строить деревянные мосты через каналы. Для религиозных учреждений он построил церковь Святого Марка; а на том месте, где сейчас стоит герцогский дворец, или рядом с ним, он построил дворец для управления правительством.¹⁰¹

Таким образом, история герцогского дворца начинается с рождения Венеции, и тому, что от него осталось, по сей день доверено последнее проявление ее власти.

§ X. О точном расположении и форме этого дворца Партисипацио мало что известно. Сансовино говорит, что он был “построен недалеко от Понте делла Палья и соответственно на Большом канале”, ¹⁰² по направлению к Сан-Джорджо, то есть на том месте, которое сейчас занимает Морской фасад; но это было всего лишь популярное сообщение его времени. Однако мы точно знаем, что он находился где-то на месте существующего дворца и что у него был важный фасад, выходящий на Пьяцетту, с которой, как мы увидим ниже, в какой-то период был соединен нынешний дворец. Мы также знаем, что это была груда какого-то великолепия, из рассказа Сагорнино о визите императора Оттона Великого к дожу Пьетро Орсеоло II. Хронист говорит, что император “внимательно осмотрел всю красоту дворца”;¹⁰³ а венецианские историки выражают гордость тем, что здание достойно осмотра императором. Это было после того, как дворец сильно пострадал от пожара во время восстания против Кандиано IV., ¹⁰⁴ и

только что отремонтирован и богато украшен самим Орсеоло, о котором Сагорнино говорит, что он также “украсил часовню герцогского дворца” (собор Святого Марка) украшениями из мрамора и золота.¹⁰⁵ Не может быть никаких сомнений в том, что дворец в этот период напоминал другие византийские здания города, такие как Фондако де Турки и др., остатки которых уже были описаны, и что, как и они, он был покрыт скульптурой и богато украшен золотом и красками.

§ XI. В 1106 году он во второй раз пострадал от пожара,¹⁰⁶ но был отремонтирован до 1116 года, когда его принял другой император, Генрих V. (из Германии), и снова был удостоен императорской похвалы.¹⁰⁷ Между 1173 годом и концом столетия он, по-видимому, был снова отремонтирован и значительно расширен дожем Себастьяном Зиани. Сансовино говорит, что этот дож не только отремонтировал его, но и “расширил во всех направлениях”;¹⁰⁸ и, после этого расширения дворец, похоже, оставался нетронутым в течение ста лет, пока в начале четырнадцатого века не были начаты работы по возведению Готического дворца. Поскольку, следовательно, старое византийское здание в то время, когда в него впервые вмешались эти работы, имело форму, приданную ему Зиани, я впредь всегда буду говорить о нем как о *дворце Зиани*; и это скорее потому, что единственный хронист, чьи слова совершенно ясны относительно существования части этого дворца еще в 1422 году, говорит о нем как о построенном Зиани. Старый “дворец, половина которого сохранилась до наших дней, был построен, как мы теперь видим, Себастьяном Зиани”.¹⁰⁹

Итак, о Византийском дворце.

§ XII. 2. Готический дворец. Читатель, несомненно, помнит, что важная перемена в венецианском правительстве, придавшая устойчивость аристократической власти, произошла примерно в 1297 году,¹¹⁰ при доже Пьетро Градениго, человеке, которого Сансовино охарактеризовал следующим образом: “Расторопный и благоразумный человек, с непобедимой решимостью и большим красноречием, который заложил, так сказать, основы вечности этой республики посредством замечательных правил, которые он ввел в правительство”.

Теперь мы можем, не без оснований, усомниться в их превосходстве; но их важность, а также сильная воля и интеллект дожа не подлежат сомнению. Венеция находилась в зените своего могущества, и героизм ее граждан проявлялся во всех уголках мира.¹¹¹ Согласие народа на надежное установление аристократической власти было выражением уважения к семьям, которые сыграли главную роль в поднятии содружества на такую высоту процветания.

Серрар дель Консильо установил численность сената в определенных пределах, и это придало им достоинство большее, чем они когда-либо прежде обладали. Естественно, что изменение характера собрания должно было сопровождаться некоторыми изменениями в размерах, расположении или убранстве зала, в котором они заседали.

Соответственно, мы находим запись Сансовино о том, что “в 1301 году в Рио-дель-Палаццо был начат еще один салон, *при доже Градениго*, и закончен в 1309 году, *в том году, когда в нем впервые заседал Большой совет*”.¹¹² Таким образом, в первый год четырнадцатого века было начато строительство готического дворца венецианских герцогов; и поскольку византийский дворец по своему основанию был ровесником государственного, то и готический дворец по своему основанию был ровесником Королевского. аристократическая власть. Дворец герцогов,

считающийся главным представителем венецианской школы архитектуры, является венецианским Парфеноном, а Градениго - Периклом.

§ XIII. Сансовино, с осторожностью, очень частой среди венецианских историков, когда ссылается на события, связанные с Серрар дель Консильо, специально не упоминает причину требования создания новой палаты; но Хроника Сивоса выражена несколько более отчетливо. “В 1301 году было решено построить большой зал для собраний Большого совета, и было построено помещение, которое сейчас называется Sala del Scrutinio”.¹¹³ Сейчас, то есть в то время, когда была написана Хроника Сивоса; помещение давным-давно разрушено, а его название присвоено другому помещению на противоположной стороне дворца: но я хочу, чтобы читатель запомнил дату 1301 года, как знаменующую начало великой архитектурной эпохи, в которую происходили события. первое применение энергии аристократической власти и готического стиля к сооружениям Герцогского дворца. Начатые тогда работы продолжались почти без перерывов в течение всего периода процветания Венеции. Мы увидим, как новые здания поглощают дворец Зиани и занимают его место, кусок за куском: и когда дворец Зиани был разрушен, они питались сами собой; продолжаясь вокруг площади, пока в шестнадцатом веке они не достигли точки, с которой были начаты в четырнадцатом, и продолжили путь, по которому они тогда прошли на некотором расстоянии от перекрестка; разрушая или скрывая свое собственное начало, подобно тому, как змей, являющийся прообразом вечности, прячет свой хвост в челюстях.

§ XIV. Следовательно, мы не можем видеть конечную точку, в которой заключались жало и сила всего создания, а именно камеру, построенную дожем Градениго; но читатель должен тщательно запомнить это начало и дату его постройки. Тело Дворцового Змея скоро станет видно нам.

Палата Градениго находилась где-то на фасаде Рио, за нынешним расположением Моста вздохов; то есть примерно в точке, отмеченной на крыше пунктирными линиями на гравюре на дереве; неизвестно, низко или высоко, но, вероятно, на первом этаже. Поскольку величественный фасад дворца Зиани, как упоминалось выше, выходил на Пьяцетту, эта комната находилась как можно дальше от других; секретность и безопасность, очевидно, были рассмотрены в первую очередь.

§ XV. Но недавно созданный сенат нуждался в других пристройках к древнему дворцу, помимо Зала Совета. Короткое, но самое важное предложение добавлено к рассказу Сансовино о строительстве этой комнаты. “Рядом этим, - говорит он, - были Канцеллария и Геба или Габбия, впоследствии названная Маленькой Башней”.¹¹⁴

Габбия означает “клетка”; и не может быть никаких сомнений в том, что в это время в верхней части дворца и на фасаде Рио были пристроены определенные помещения, которые предполагалось использовать в качестве тюрем. Сохранилась ли еще какая-либо часть старой Торреселлы, вызывает сомнение; но апартаменты на верхнем, четвертом этаже дворца все еще использовались под тюрьмы вплоть до начала семнадцатого века.¹¹⁵ Я хочу, чтобы читатель особо обратил внимание, что для этой цели была построена отдельная башня или ряд квартир, чтобы снять с правительства обвинения, которые так постоянно выдвигаются против него невежественными или пристрастными историками в беспричинной жестокости по отношению к заключенным. Истории, которые обычно рассказывают о “пьемонтском” герцогского дворца, совершенно ложны. Вместо того чтобы быть, как обычно сообщалось, маленькими печами под

сводами дворца, они представляли собой удобные комнаты с хорошими плоскими крышами из лиственницы и тщательно вентилируемые.¹¹⁶ Итак, когда новая палата и тюрьмы были построены, Великий Совет впервые собрался в своей бывшей палате на Рио в 1309 году.

§ XVI. Теперь понаблюдайте за значительным развитием событий. Не успели они таким образом утвердиться у власти, как были встревожены заговором Тьеполо в 1310 году. В результате этого заговора был создан Совет Десяти, все еще при доже Градениго; который, завершив свою работу и оставив венецианскую аристократию вооруженной этой ужасной властью, умер в 1312 году, как говорят, от яда. Ему наследовал дож Марино Джорджо, который правил всего один год; затем последовало процветающее правительство Джона Соранцо. Нет никаких упоминаний о каких-либо пристройках к герцогскому дворцу во время его правления, но ему наследовал Франческо Дандоло, скульптуры на могиле которого, все еще находящиеся в галереях Салюта, могут быть сравнены любым путешественником с скульптурами герцогского дворца. О нем записано в "Хронике Савины": "Этот дож также построил большие ворота у входа во дворец, над которыми находится его статуя, стоящая на коленях с хоругвью в руке перед ногами Льва собора Святого Марка".¹¹⁷

§ XVII. Таким образом, похоже, что после того, как Сенат завершил строительство Зала Заседаний и тюрем, им потребовалась дверь более благородная, чем в старом дворце Зиани, чтобы их Великолепие могло войти через нее. Эта дверь дважды упоминается в правительственных отчетах о расходах, которые, к счастью, сохранились,¹¹⁸ в следующих выражениях:—

"1335 год, 1 июня. Мы, Эндрю Дандоло и Марк Лоредано, прокураторы собора Святого Марка, заплатили Мартину камнерезу и его сообщникам¹¹⁹... долларов за камень, из которого сделан лев, который установлен над воротами дворца".

"1344 год, 4 ноября. Мы заплатили тридцать пять золотых дукатов за изготовление сусального золота, чтобы позолотить льва, который находится над дверью дворцовой лестницы".

Расположение этой двери оспаривается и не имеет значения для читателя, поскольку сама дверь давным-давно исчезла и была заменена Воротами Карты.

§ XVIII. Но еще до того, как она была закончена, нашлась возможность для дальнейших улучшений. Сенат счел свой новый Зал Заседаний неудобно маленьким и примерно через тридцать лет после его завершения начал подумывать о том, где можно было бы построить более просторный и великолепный зал заседаний. Правительство теперь было основательно сформировано, и, вероятно, считалось, что в отставке была какая-то подлость, а также недостаточный размер Зала Совета на Рио. Первый точный отчет, который я нахожу об их действиях при этих обстоятельствах, содержится в "Хрониках Карольдо":¹²⁰

"1340. 28 декабря предыдущего года мастера Марко Эриццо, Николо Соранцо и Томас Градениго были выбраны для изучения того, где можно построить новый салон, чтобы собрать в нем Большой совет 3 июня 1341 года Большой Совет избрал двух управляющих работой этого салона с жалованьем в восемьдесят дукатов в год".

Из записи, сохранившейся в Архиве и процитированной Кадорином, следует, что именно 28 декабря 1340 года уполномоченные, назначенные для принятия решения по этому важному

вопросу, представили свой отчет Большому совету и что после этого был принят указ о начале строительства нового Зала Заседаний Совета на Большом канале.¹²¹

Начатая тогда комната - это та, что существует сейчас, и при ее строительстве было построено все лучшее и красивейшее в нынешнем герцогском дворце, а богатые аркады нижних этажей были полностью подготовлены для поддержания этого Зала Большого совета.

§ XIX. Говоря, что он существует и сейчас, я не имею в виду, что он не претерпел никаких изменений; как мы увидим ниже, он перестраивался снова и снова, и некоторые части его стен были восстановлены; но в том месте и форме, в которых он стоял сначала, он стоит до сих пор; и, взглянув на расположение, которое занимают его окна, как показано на [рис. XXXVII](#). из приведенного выше читатель сразу увидит, что все, что можно знать о дизайне Морского фасада, должно быть почерпнуто из записей, относящихся к зданию этого Большого Зала Заседаний Совета.

Кадорин цитирует два очень важных документа, к которым мы вернемся в свое время, сделанных в ходе работ в 1342 и 1344 годах; затем один от 1349 года, в котором говорится, что работы во дворце герцогов, которые были прекращены во время чумы, должны быть возобновлены; и, наконец, один от 1362 года, в котором говорится о Большом Зале Совета как о заброшенном здании, приведенном в “великое запустение”, и постановляется, что он должен быть немедленно завершен.¹²²

Перерыв был вызван не только чумой, но и заговором Фальеро и насильственной смертью главного строителя.¹²³ Работы были возобновлены в 1362 году и завершены в течение следующих трех лет, по крайней мере, настолько, насколько Гуариенто смог нарисовать свой Рай на стенах;¹²⁴ так что к этому времени здание, во всяком случае, должно было быть покрыто крышей. Его украшения и фурнитура, однако, долго не были завершены; росписи на крыше были выполнены только в 1400 году.¹²⁵ Они изображали небеса, усыпанные звездами,¹²⁶ это, по словам Сансовино, опора дожа Стено. В то время в Венеции почти все потолки и своды были покрыты звездами, без каких-либо ссылок на гербы; но Стено утверждает, что под своим благородным титулом Стеллифер сыграл важную роль в оформлении помещения, в надписи на двух квадратных табличках, которые теперь инкрустированы в стены по обе стороны от большого окна, выходящего на море:

“Mille quadringenti currebant quatuor anni

Hoc opus illustris Michael dux stellifer auxit.”

И на самом деле именно этому дожу мы обязаны прекрасным балконом над этим окном, хотя работа над ним частично относится к более позднему времени; и я думаю, что таблички с этой важной надписью были вынуты и снова вставлены в более новую каменную кладку. Работа над этими финальными украшениями заняла в общей сложности шестьдесят лет. Большой совет впервые собрался в законченном зале в 1423 году. В том же году было завершено строительство готического дворца герцогов в Венеции. Чтобы построить его, потребовалась энергия всего периода, который я выше описал как центральный в ее жизни.

§ XX. 3. Дворец эпохи Возрождения. Я должен вернуться на шаг или два назад, чтобы быть уверенным, что читатель ясно представляет состояние дворца в 1423 году. Работы по пристройке или реконструкции теперь продолжались с интервалами в течение ста двадцати трех лет. По крайней мере, три поколения привыкли наблюдать постепенное придание форме герцогского дворца более величественной симметрии и противопоставлять произведения скульптуры живописи, которыми он был украшен, — полные жизни, знаний и надежд четырнадцатого века, — грубой византийской резьбе дворца дожа Зиани. Только что законченное великолепное сооружение, ядром которого был новый Зал Заседаний Совета, теперь было обычно известно в Венеции как “Палаццо Нуово”; а старое византийское здание, ныне полуразрушенное и более заметное в своем упадке из-за контраста с добротными камнями здания, которое было возведено сбоку от него, было, конечно, известно как “Палаццо Векьо”.¹²⁷ Это сооружение, однако, по-прежнему занимало главное место в Венеции. Новый Зал Совета был возведен сбоку от него, со стороны моря; но тогда еще не было широкой набережной Рива-дей-Скьявони, которая теперь придает Морскому фасаду такое же значение, как Пьяцетте. Между колоннами и водой была только узкая дорожка, а *старый* дворец Зиани все еще выходил окнами на Пьяцетту и своей ветхостью нарушал великолепие площади, где ежедневно собиралась знать. С каждым увеличением красоты нового дворца несоответствие между ним и соседним зданием становилось все более болезненным; и тогда в умах всех людей начала зарождаться смутная идея о необходимости разрушить старый дворец и дополнить фасад Пьяцетты тем же великолепием, что и Морской фасад. Но Сенат не предполагал такой масштабной реконструкции, когда они впервые формировали план своего нового Зала Заседаний. Сначала одна дополнительная комната, затем ворота, затем комната побольше; но все это рассматривалось просто как необходимое дополнение к дворцу, а не как предполагающая полную реконструкцию древнего здания. Истощение казны и тени на политическом горизонте сделали более чем неблагоразумным брать на себя огромные дополнительные расходы, которые влек за собой такой проект; и Сенат, опасаясь за себя и желая уберечься от слабости собственного энтузиазма, издал указ, подобный усилию человека, опасющегося какого-либо сильного искушения, отвлечь свои мысли от опасной точки. Это был указ не только о том, что старый дворец не должен перестраиваться, но и о том, что никто не должен *предлагать* его перестраивать. Ощущение желательности этого было слишком сильным, чтобы допустить справедливое обсуждение, и Сенат знал, что выдвинуть такое предложение — значит принять его.

§ XXI. Указ, принятый таким образом, чтобы уберечь их от собственной слабости, запрещал кому бы то ни было говорить о восстановлении старого дворца под страхом штрафа в тысячу дукатов. Но они слишком низко оценили свой собственный энтузиазм: среди них был человек, которого потеря тысячи дукатов не могла удержать от предложения того, что, по его мнению, было на благо государства.

Ему дали некоторое оправдание для подачи этого ходатайства пожаром, произошедшим в 1419 году и повредившим как церковь Святого Марка, так и часть старого дворца, выходящего фасадом на Пьяцетту. То, что последовало за этим, я передам словами Сануто.¹²⁸

§ XXII. “Поэтому они со всем усердием и заботой приступили к ремонту и роскошному украшению первого Божьего дома; но в доме принца дела шли медленнее, *ибо дожу не нравилось*¹²⁹ *восстанавливать его в том виде, в каком он был раньше*; и они не могли полностью перестроить его в лучшем виде, настолько велика была скупость этих старых отцов;

потому что это было запрещено законами, которые приговаривали к штрафу в тысячу дукатов любого, кто попытается снести *старый* дворец и перестроить его заново". Это более богато и с большими затратами. Но дож, кто был великодушен, и кто желал превыше всего, что было почетно в город, было в тысячу дукатов понес в Сенате, а затем предлагается, что дворец должен быть восстановлен, говоря: что с конца пожара были разрушены большая часть Графского жилища (и не только его собственный дворец, но все места, используемые для общественно-делового) этот случай должен был быть взят за предостережение, посланное от Бога, что они должны перестроить дворец более благородно, и в более подобающем величии, к которому, по милости Божьей, своих владений достиг; и что его мотивом в выдвижении этого не было ни амбиций, ни шкурный интерес: то, что касается амбиций, то они, возможно, видели в жизни, через столько лет, что он никогда не делал ничего, за амбиции, либо в городе, или в иностранный бизнес; но во всех его действиях держал правосудия сначала в мыслях, а затем преимущество государства, и в честь венецианского имени: и что, насколько рассматривать его частный интерес, если бы не было этой аварии, пожара, он никогда бы не подумал что-то изменить во дворце в более пышной или более почетных форме; и что в течение многих лет, в течение которых он жил в нем, он никогда не стремился делать какие-либо изменения, но всегда был доволен этим, как его предшественники не оставили его; и что он хорошо знал, что, если они взяли в руки, чтобы построить его, как он увещевал и уговаривал, находясь сейчас в очень преклонном возрасте, и много трудится, Бог призвал его к другой жизни, перед стенами был поднят ногу от Земли. И чтобы поэтому они поняли, что он советовал им возводить это здание не для его собственного удобства, а только ради чести города и его герцогства; и что пользу от этого почувствует не он, а его преемники.' Затем он сказал, что 'для того, чтобы, как он всегда делал, соблюсти законы, ... он принес с собой тысячу дукатов, которые были назначены в качестве штрафа за предложение такой меры, чтобы он мог открыто доказать всем людям, что он стремился не к собственной выгоде, а к достоинству государства'. "Не было никого (продолжает Сануто), кто осмелился или захотел воспротивиться воле дожа; и тысяча дукатов была единогласно направлена на расходы по работе. "И они с большим усердием взялись за работу; и дворец был начат в том виде, в каком его видят в настоящее время; но, как и предсказывал Мочениго, вскоре после этого он закончил свою жизнь и не только не увидел, как работа была доведена до конца, но едва ли даже начата".

§ XXIII. В приведенных выше отрывках есть одно или два выражения, которые, если бы они стояли отдельно, могли бы навести читателя на мысль, что весь дворец был разрушен и перестроен заново. Однако мы должны помнить, что в то время новый Зал Совета, строительство которого длилось сто лет, был фактически незакончен, совет в нем еще не заседал; и было столь же вероятно, что дож затем предложит разрушить и перестроить его, как в этом, 1853 году, кто-нибудь в нашей Палате общин предложит снести новые здания парламента под названием "старый дворец" и перестроить их.

§ XXIV. Манера, в которой Сануто выражает себя, сразу же станет совершенно естественной, если вспомнить, что, хотя сейчас мы говорим обо всем здании как о "Герцогском дворце", в представлении старых венецианцев оно состояло из четырех отдельных зданий. В нем были дворец, тюрьмы штата, здание сената и государственные учреждения; другими словами, это был Букингемский дворец, старинный Тауэр, здания парламента и Даунинг-стрит, все в одном флаконе; и о любой из этих четырех частей можно было говорить, не упоминая ни о какой другой. "Il Palazzo" был герцогской резиденцией, которую, как и большинство государственных учреждений, Мочениго действительно предлагал снести и перестроить, и которая

действительно была снесена и перестроена. Но новый Зал Совета, из которого состоял весь фасад с видом на море, ни на мгновение не приходил в голову ни ему, ни Сануто, поскольку был неизбежно связан с резиденцией герцога.

Я сказал, что новый Зал Совета в то время, когда Мочениго выдвинул свою меру, еще никогда не использовался. Именно в 1422 году¹³⁰ был издан указ о восстановлении дворца: Мочениго умер в следующем году, в ¹³¹ году, и Франческо Фоскари был избран в его палате. Зал Большого совета был впервые использован в тот день, когда Фоскари вошел в Сенат в качестве дожа, — 3 апреля 1423 года, согласно "Хронике Карольдо";¹³² 23—го, что, вероятно, верно, по анонимной рукописи № 60 в музее Коррера;¹³³ а на следующий год, 27 марта, был поднят первый молот против старого дворца Зиани.¹³⁴

§ XXV. Этот удар молотка был первым актом периода, который по праву называется "Возрождением". Это был похоронный звон по архитектуре Венеции — и по самой Венеции.

Центральная эпоха ее жизни миновала; упадок уже начался: я датировал его начало выше (глава I. Том 1.) смертью Мочениго. Еще не прошло и года с тех пор, как этого великого дожа призывали к ответу: его патриотизм, всегда искренний, в данном случае оказался ошибочным; в своем рвении к чести будущей Венеции он забыл, чем обязан Венеции давних времен. Тысячи дворцов могли быть построены на ее обремененных островах, но ни один из них не мог занять место или вызвать воспоминание о том, что было впервые построено на ее безлюдном берегу. Он пал, и, словно это был талисман ее судьбы, город больше никогда не процветал.

§ XXVI. У меня нет намерения подробно описывать работы, начатые при Фоскари и продолжавшиеся при последующих Дожах, пока дворец не принял свой нынешний вид, поскольку в этой работе я не касаюсь архитектуры пятнадцатого века, за исключением случайных ссылок, но основные факты заключаются в следующем. Дворец Зиани был разрушен; существующий фасад Пьяцетты был построен таким образом, чтобы одновременно продолжать работу Большого Зала Совета и во многом напоминать ее. Он был перенесен с моря до Судного угла; за которым находятся Ворота Карты, начатые в 1439 году и законченные через два года при доже Фоскари;¹³⁵ внутренние здания, связанные с ним, были пристроены дожем Кристофером Моро ("Отелло" Шекспира)¹³⁶ в 1462 году.

§ XXVII. Обратившись к рисунку, читатель увидит, что мы обошли дворец кругом и что новая работа 1462 года была близка к первой части готического дворца, *новому Залу заседаний* Совета 1301 года. Некоторые остатки дворца Зиани, возможно, все еще оставались между двумя концами Готического дворца; или, что более вероятно, последние его камни могли быть сметены после пожара 1419 года и заменены новыми апартаментами для дожа. Но какие бы здания, старые или новые, ни стояли на этом месте на момент завершения строительства Порта делла Карта, они были уничтожены другим сильным пожаром в 1479 году вместе с такой большой частью дворца на Рио, что, хотя салун Градениго, тогда известный как Сала де Прегади, не был разрушен, возникла необходимость реконструировать все фасады части дворца за мостом вздохов, как со стороны двора, так и со стороны канала. Эта работа была доверена лучшим архитекторам эпохи Возрождения конца пятнадцатого и начала шестнадцатого веков; Антонио Риччи выполнил "Лестницу гигантов", а когда он скрылся с

большой суммой государственных денег, его место занял Пьетро Ломбардо. Вся работа, должно быть, была завершена к середине шестнадцатого века. Архитекторы дворца, продвигаясь по площади и ведомые огнем, более чем достигли точки, с которой они начали; и работа 1560 года была присоединена к работе 1301-1340 годов в точке, отмеченной заметной вертикальной линией на рисунке XXXVII. на фасаде Рио.

§ XXVIII. Но дворцу недолго позволили оставаться в таком законченном виде. Другой ужасный пожар, обычно называемый великим пожаром, разразился в 1574 году и уничтожил внутреннюю отделку и все драгоценные картины Большого Зала Совета, а также всех верхних комнат на Морском фасаде и большинства комнат на фасаде Рио, оставив от здания лишь остов, сотрясаемый и взрываваемый пламенем. На Великом совете обсуждался вопрос о том, не следует ли снести руины и построить на их месте совершенно новый дворец. Были учтены мнения всех ведущих архитекторов Венеции, уважавших сохранность стен или возможность их ремонта в том виде, в каком они были. Эти мнения, изложенные в письменной форме, были сохранены и опубликованы аббатом Кадорином в работе, на которую уже так часто ссылались; и они составляют одну из наиболее важных серий документов, связанных с герцогским дворцом.

Я не могу не испытывать некоторого детского удовольствия от случайного сходства моего имени с именем архитектора, чье мнение было впервые высказано в пользу старинной ткани, - Джованни Рускони. Другие, особенно Палладио, хотели снести старый дворец и выполнить собственные проекты; но лучшие архитекторы Венеции и, к его бессмертной чести, главным образом Франческо Сансовино, энергично ратовали за готический фасад и одержали победу. Он был успешно отремонтирован, и Тинторет написал свою самую благородную картину на стене, с которой Рай Гуариенто исчез в огне.

§ XXIX. Ремонт, который необходимо было провести в это время, был, однако, обширным и во многих отношениях мешал более ранней работе дворца: и все же единственным серьезным изменением в его форме было перемещение тюрем, ранее находившихся на верхнем этаже дворца, на другую сторону Рио-дель-Палаццо; и строительство Антонио да Понте Моста вздохов, соединяющего их с дворцом. Завершение этой работы привело все здание в его нынешний вид, за исключением изменений в дверях, перегородках и лестницах во внутренних помещениях, на которые не стоит обращать внимания, и таких варварств и разрушений, которым подверглись за последние пятьдесят лет, я полагаю, почти все важные здания в Италии.

§ XXX. Итак, теперь мы вольны рассмотреть некоторые детали герцогского дворца, не сомневаясь в их датировке. Однако я не буду приводить здесь каких-либо подробных иллюстраций к ним, поскольку не смог бы передать их должным образом в масштабе страницы этого тома или с помощью линейной гравюры. Я верю, что перед нами открывается новая эра в искусстве иллюстрации,¹³⁷ и что я смогу дать большие изображения деталей герцогского дворца по цене, которая позволит каждому человеку, интересующемуся предметом, обладать ими; так что затраты и труд на размножение иллюстраций здесь были бы совершенно напрасны. Поэтому я обращаю внимание читателя только на те интересные моменты, которые могут быть объяснены в тексте.

§ XXXI. Итак, во-первых, возвращаясь к гравюре на дереве в начале этой главы, читатель заметит, что, поскольку в плане здание было почти квадратным, его углам придавалось особое значение, что обусловило необходимость их обогащения и смягчения скульптурой. Я не думаю, что уместность такого расположения будет подвергнута сомнению; но если читатель потрудится пробежать глазами любую серию гравюр с изображением церковных башен или других четырехугольных зданий, в которых была достигнута большая утонченность форм, он сразу заметит, как их эффект зависит от некоторого изменения остроты угла, будь то группы контрфорсов или башенки и ниши, богатые скульптурой. Следует также отметить, что этот принцип разрушения угла является специфически готическим, возникающим частично из-за необходимости укрепления боковых сторон огромных зданий, построенных из несовершенных материалов, контрфорсами или шпилями; частично из-за условий ведения готической войны, которые обычно требовали башни под углом; частично из-за естественной неприязни к скудости эффекта в зданиях, допускаявших большие поверхности стен, если угол не был полностью укреплен. Дворец герцогов, признавая этот принцип, делает более определенную уступку готическому духу, чем любая из предыдущих архитектур Венеции. Ни один угол, вплоть до момента его возведения, не был украшен иначе, чем узкой рифленой пилястройкой из красного мрамора, и скульптура всегда предназначалась, как и в греческих и римских работах, для плоских поверхностей здания, с, насколько я помню, только двумя исключениями, оба в соборе Святого Марка; а именно, смелой и гротескной горгульей в его северо-западном углу и ангелами, выступающими из четырех внутренних углов под главным куполом; оба этих элемента явно выполнены под ломбардским влиянием. И если произойдут какие-то другие примеры, о которых я, возможно, в настоящее время забыл, я очень уверен, что в них всегда будет отчетливо прослеживаться влияние Севера.

§ XXXII. Герцогский дворец, однако, принимает этот принцип во всей его полноте и размещает главное украшение по своим углам. Центральное окно, которое на ксилографии выглядит богато и важно, было полностью отреставрировано во времена Возрождения, как мы видели, при Стено дожа; так что у нас нет следов его ранней обработки; и основной интерес старого дворца сосредоточен на угловой скульптуре, которая расположена следующим образом. Колонны двух несущих аркад значительно увеличены в толщине по углам, а их капители увеличены в глубину, ширину и полноту сюжета; над каждой капителью, на углу стены, представлен скульптурный сюжет, состоящий в большой нижней галерее из двух или более фигур в натуральную величину; в верхней галерее из одного ангела, держащего свиток: над этими ангелами возвышаются витые колонны с венчающими их нишами, уже замеченные в описании парапетов в седьмой главе; таким образом, образуя непрерывную линию декора от земли до вершины. из-за угла.

§ XXXIII. Ранее было замечено, что один из углов дворца примыкает к неправильной формы внешним зданиям, соединенным с собором Святого Марка, и обычно его не видно. Следовательно, для украшения остаются только три угла, обозначенные выше как угол Виноградной лозы, угол смоковницы и угол Суда; и на них мы имеем, согласно только что объясненному расположению, —

Во-первых, Три большие несущие капители (нижняя аркада).

Во-вторых, Три фигурных предмета скульптуры над ними (нижняя аркада).

В-третьих, Три капители меньшего размера (верхняя аркада).

В-четвертых, Три ангела над ними (верхняя аркада).

В-пятых, Три спиральные шахты с нишами.

§ XXXIV. Ниже я опишу несущие капители в их порядке вместе с другими элементами аркады, поскольку первое, на что следует обратить внимание читателя, - это выбор сюжета для больших фигурных скульптур над ними. Заметьте, это самые краеугольные камни здания, и в них мы можем ожидать найти наиболее важные свидетельства чувства, а также мастерства строителя. Если ему есть что сказать нам о цели, с которой он построил дворец, это, несомненно, будет сказано здесь; если был какой-то урок, который он в основном хотел преподать тем, для кого он строил, здесь это, несомненно, будет привито; если было какое-то чувство, которое они сами хотели выразить в главном здании своего города, то это то место, где мы можем быть уверены, что найдем его разборчиво изложенным.

§ XXXV. Итак, первые два угла, Виноградная лоза и смоковница, принадлежат старому, или истинно готическому, дворцу; третий угол принадлежит его ренессансной имитации: следовательно, в первых двух углах с нами заговорит дух Готики, а в третьем - дух Возрождения.

Читатель, я надеюсь, помнит, что наиболее характерным чувством из всего, что мы проследили в творчестве готического сердца, было откровенное признание собственной слабости; и я должен на мгновение предвосхитить результаты нашего исследования в последующих главах, поскольку утверждаю, что основным элементом духа Возрождения является его непоколебимая уверенность в собственной мудрости.

Тогда послушайте, как два духа говорят сами за себя.

Первая главная скульптура Готического дворца находится на том, что я назвал углом Фигового дерева:

Его тема - грехопадение человека.

Вторая скульптура находится под углом к Виноградной Лозе:

Его тема - Пьянство Ноя.

Скульптура эпохи Возрождения находится под углом Осуждения:

Его тема - Суд Соломона.

Невозможно переоценить или относиться со слишком большим восхищением к значению этого единственного факта. Создается впечатление, что дворец строился в разные эпохи и сохранился невредимым до наших дней с единственной целью - показать нам разницу в характере двух школ.

§ XXXVI. Я назвал скульптуру на углу со смоковницей главной, потому что она находится на центральном изгибе дворца, там, где он поворачивает к Пьяцетте (фасад на Пьяцетте, как мы видели выше, был более важным в древние времена). Большая капитель, поддерживающая этот угол в виде фигового дерева, также гораздо более сложна, чем головка пилястры под углом в виде Виноградной лозы, что, по мнению архитектора, подчеркивает превосходство первой. Невозможно сказать, какая из них была выполнена первой, но рисунок "Угол смоковницы"

несколько грубее по исполнению и более жесткий по рисунку фигур, так что я скорее предполагаю, что он был выполнен раньше всех.

XIX.



ОБЛИСТВЕННОСТЬ ВИНОГРАДНОЙ ЛОЗЫ ПОД УГЛОМ.

§ XXXVII. В обоих сюжетах, о Грехопадении и Опыянении, дерево, составляющее в основном декоративную часть скульптуры, — инжир в одном случае, виноградная лоза в другом, — было необходимым дополнением. Его ствол в обеих скульптурах образует истинный внешний угол дворца; он смело отделен от каменной кладки позади и разветвляется над фигурами так, что каждая сторона угла на несколько футов окутана густой листвой. Ничто не может быть более виртуозным и великолепным, чем размах этой листвы на ракурсе фигового дерева; широкие листья обвивают распускающиеся плоды и укрывают от посторонних глаз, в их тени, птиц самой грациозной формы и нежного оперения. Ветви, однако, настолько прочные, а массы камня, обтесанные в виде листьев, настолько велики, что, несмотря на глубину надреза, работа остается почти неповрежденной; не так обстоит дело с углом наклона виноградной лозы, где природная деликатность виноградных листьев и усиков побудила скульптора приложить больше усилий, он перешел надлежащие границы своего искусства и обрезал верхние стебли так аккуратно, что половина из них была сломана из-за потерь, которым неизбежно подвергает ее положение скульптуры. То, что осталось, однако, настолько интересно своей чрезвычайной утонченностью, что я выбрал его в качестве предмета противоположной иллюстрации, а не более благородные массы смоковницы, которые следовало бы изобразить в большем масштабе. Хотя половина красоты композиции разрушается из-за отрыва ее центральных масс, в распределении по-разному изгибающихся листьев и в размещении птиц на более светлых ветвях все еще достаточно того, что доказывает нам силу дизайнера. Я уже упоминал об этой Плите как о замечательном образце готического натурализма; и, действительно, почти невозможно передать природу дальше, чем в волокнах мраморных ветвей и тщательной отделке усиков: обратите особое внимание на своеобразное выражение узловатых сочленений виноградной лозы на легкой ветке, которая поднимается выше всего. Однако на Пластине можно увидеть только половину завершения работы: в нескольких случаях скульптор показал нижнюю сторону листьев, смело повернутую к свету, и буквально *рельефно вырезал на них каждое ребро и жилку*; не только основные ребра, которые поддерживают лепестки листа и фактически выступают в природе, но и неправильные и извилистые жилки, которые пронизывают перепончатые ткани между ними, и которые скульптор традиционно изобразил рельефными, как и другие, чтобы придать виноградному листу его особый мозаичный эффект на поверхности. глаз.

§ XXXVIII. Как всегда бывает в ранней скульптуре, фигуры намного уступают изображению листьев, но при этом настолько искусны во многих отношениях, что прошло много времени, прежде чем я смог убедить себя, что они действительно были созданы в первой половине четырнадцатого века. К счастью, эта дата выбита на памятнике в церкви Сан-Симеон Гранде, на котором установлена лежащая статуя святого, во всех отношениях гораздо более тонкой работы, чем фигуры из Герцогского дворца, но при этом настолько похожие на них, что, я думаю, не может быть никаких сомнений в том, что голова Ноя была создана скульптором дворца в подражание статуе святого Симеона. В этой последней скульптуре лицо изображено мертвым; рот приоткрыт, губы тонкие и острые, зубы тщательно вылеплены под ним; лицо, полное спокойствия и величия, хотя и очень жуткое; волосы и борода ниспадают пышными прядями, расположены с самой виртуозной свободой, но строгостью рисунка, далеко спускаются на плечи; руки, скрещенные на теле, тщательно изучены, вены и сухожилия прекрасно и легко выражены, но без какой-либо попытки экстремальной отделки или демонстрации технического мастерства. Этот памятник датирован 1317, [138](#) годами, и его скульптор по праву гордился им; таким образом, записано его имя:

“Celavit Marcus opus hoc insigne Romanis,
Laudibus non parvus est sua digna manus.”

§ XXXIX. Голова Ноя на Герцогском дворце, очевидно, выполненная в подражание этой статуе, имеет такое же изобилие ниспадающих волос и бороды, но выполненных в виде более мелких и жестких завитков; а вены на руках и груди прорисованы более резко, скульптор, очевидно, больше практиковался в острых и тонких линиях растительности, чем в линиях фигуры; так что, что наиболее примечательно для мастера этого раннего периода, ему не удалось ясно рассказать свою историю, сожаление и удивление настолько одинаково отмечены на чертах всех трех братьев, что невозможно сказать, что задумано. для ветчины. На Пластины видны две головы братьев; третья фигура находится не вместе с остальной группой, а на расстоянии около двенадцати футов, по другую сторону арки, исходящей из угловой капители.

§ XL. В качестве еще одного доказательства датировки группы можно отметить, что у фигур всех трех юношей ступни защищены просто повязкой, расположенной перекрещенными складками вокруг лодыжки и нижней части конечности; особенность одежды, которую можно найти почти на каждом скульптурном изделии Венеции с 1300 по 1380 год, и пример которой путешественник может увидеть в трехстах ярдах от этой самой группы, на барельефах на могиле дожа Андреа Дандоло (в соборе Святого Марка), умершего в 1354 году.

§ XLI. Фигуры Адама и Евы, изваянные по обе стороны от угла со смоковницей, более жесткие, чем фигуры Ноя и его сыновей, но лучше приспособлены для их архитектурного назначения; а ствол дерева с угловатым телом змеи, обвивающейся вокруг него, более благородно обработан как конечная группа линий, чем виноградная лоза.

Скульптор эпохи Возрождения, создавший фигуры Суда Соломона, почти скопировал фиговое дерево под этим углом, поместив его ствол между палачом и матерью, которая наклоняется вперед, чтобы удержать его руку. Но, хотя вся группа гораздо более свободна в дизайне, чем у более раннего дворца, и во многих отношениях превосходна сама по себе, так что всегда бросается в глаза невнимательному наблюдателю больше, чем другие, она неизмеримо уступает в мастерстве исполнения; листья дерева, хотя и гораздо более тщательно разнообразны по цвету, чем листья смоковницы, с которой они частично скопированы, не имеют ничего общего с природой; они плохо посажены на стеблях, резко очерчены по краям, и их изгибы напоминают изгибы не растущих листьев, а сморщенных. драпировка.

§ XLII. Над этими тремя скульптурами, в верхней галерее, установлены статуи архангелов Рафаэля, Михаила и Гавриила: их положение можно понять по самой нижней фигуре на [рисунке XVII.](#), где справа видна фигура Рафаэля над углом Виноградной лозы. Миниатюрная фигурка Товита следует у его ног, и он несет в руке свиток с такой надписью:

ЭФФЕКТИВНОСТЬ

В

СОФРЕ

ТУР АФА

ЭЛЬ-РЕВЕ

РАНДЕ,ТИШИНЕ, ПОКОЮ.

то есть Effice (quæso?) fretum, Raphael reverende, quietum.¹³⁹ Я не смог расшифровать надпись на свитке, который несет ангел Михаил; а у фигуры Гавриила, которая во многом является самой красивой деталью ренессансной части дворца, в руке только лилия Благовещения.

§ XLIII. Таковы сюжеты основных скульптур, украшающих углы дворца; примечательны, заметьте, своим простым выражением двух чувств - сознания человеческой слабости и зависимости от Божественного руководства и защиты: это, конечно, общая цель введения фигур ангелов; и, я полагаю, это должно быть более конкретно передано тем, как маленькая фигурка Товита следует за Рафаэлем, просто касаясь края его одежды. Далее мы должны рассмотреть ход божественной и естественной истории, воплощенный старинной скульптурой в большом ряду капителей, поддерживающих нижнюю аркаду дворца; и который, находясь на высоте немногим более восьми футов над уровнем глаз, мог быть прочитан, как страницы книги, теми (благороднейшими людьми Венеции), которые обычно прогуливались в тени этой огромной аркады во время их первой встречи друг с другом для утренней беседы.

§ XLIV. Главные скульптуры капителей состоят из олицетворений Добродетелей и Пороков, излюбленных предметов декоративного искусства того периода во всех городах Италии; и в различных способах их различения и общего представления есть так много существенного, особенно в том, что касается их появления в качестве выражения хвалы умершим в погребальной архитектуре, которая будет рассмотрена далее, что я полагаю, читатель может с радостью и пользой немного отдохнуть под первым сводом аркады, чтобы рассмотреть способ, которым эти символы добродетелей были впервые изобретены христианским воображением, а также то, как они были созданы. и свидетельства, которые они обычно предоставляют о состоянии религиозных чувств у тех, кто их распознал.

§ XLV. В ранние века христианства анализу характера уделялось мало внимания. Один важный вопрос прозвучал по всему миру: —Веришь ли ты в Господа всем сердцем твоим?" Среди людей существовало только одно разделение — великое, непреодолимое разделение между учеником и противником. Любовь Христа была всем и во всех; и пропорционально близости их памяти о Его личности и учении, люди понимали бесконечность требований нравственного закона и способ, которым он один мог быть исполнен. Ранние христиане чувствовали, что добродетель, как и грех, была неуловимой универсальной вещью, проникающей в каждое действие и мысль, проявляющейся внешне десятью тысячами разнообразных способов, различных в соответствии с особенностями каждого сердца, в котором она обитала; но всегда одна и та же в своем происхождении из любви к Богу, как грех один и тот же, истекающий из ненависти к Богу. И в своем чистом, раннем и практическом благочестии они видели, что нет необходимости в моральных кодексах или системах метафизики. Их добродетель охватывала все, входила во все; она была слишком обширна и слишком духовна, чтобы поддаваться определению; но в ее определении не было необходимости. Ибо через веру, действуя любовью, они знали, что все человеческие совершенства будут развиваться в должном порядке; но что без веры ни разум не

сможет определить, ни усилие не достигнет низшей стадии христианской добродетели. И поэтому, когда кому-либо из Апостолов приходится описывать или перечислять какие-либо формы порока или добродетели поименно, в их словах нет никакой попытки выстроить систему. Они используют их поспешно и энергично, нагромождая мысли одна на другую, чтобы, насколько это возможно, наполнить разум читателя ощущением бесконечности как преступления, так и праведности. Послушайте, как Святой Павел описывает грех: “Исполненные всякой неправды, блуда, нечестия, алчности, злобности; полные зависти, убийств, споров, обмана, коварства; шептуны, злоречивые, богоненавистники, презрительные, гордые, хвастуны, изобретатели зла, непослушные родителям, неразумные, нарушители заветов, без естественной привязанности, неумолимые, немилосердные”. Очевидно, здесь присутствует сильное чувство универсальности греха; и чтобы выразить это, Апостол сбивчиво связывает свои слова, мало заботясь об их порядке, поскольку знает, что все пороки неразрывно связаны друг с другом. Было бы совершенно напрасно пытаться выстроить его высказывания так, как если бы они были предназначены для обоснования какой-либо системы, или дать какое-либо философское определение порокам.¹⁴⁰ Так же послушайте, как он говорит о добродетели: “Радуйтесь в Господе. Пусть ваша умеренность будет известна всем людям. Ни о чем не заботьтесь, но во всем открывайте свои просьбы Богу; и что бы ни было честным, что бы ни было справедливым, что бы ни было чистым, что бы ни было прекрасным, что бы ни представляло интерес, если есть какая-то добродетель и если есть какая-то похвала, думайте об этих вещах”. Заметьте, он отказывается от всяких попыток дать определение; он оставляет определение сердцу каждого человека, хотя и пишет так, чтобы подчеркнуть безграничную полноту своего собственного видения добродетели. И так обстоит дело во всех писаниях Апостолов; их манера увещевания и тип поведения, на которые они дают, варьируются в зависимости от людей, к которым они обращаются, и ощущения момента, в который они пишут, и никогда не демонстрируют никакой попытки логической точности. И, хотя слова их Учителя произносятся не так беспорядочно, а взвешиваются как чистое золото, все же даже в Его учении нет подробной или организованной системы морали; но есть только повеление о той вере и любви, которые должны были охватить все существо человека: “На этих двух заповедях держится весь закон и пророки”. Тут и там случайное предупреждение против той или иной более опасной формы порока или заблуждения: “Берегитесь алчности”, “Берегитесь фарисейской закваски”; тут и там ясный пример значения христианской любви, как в притчах о самарянине и Блудном сыне, и Его собственный постоянный пример: это были элементы постоянного учения Христа; ибо Заповеди Блаженства, которые являются единственным приближением к чему-либо подобному систематическому утверждению, относятся к различным состояниям и характерам отдельных людей, а не к абстрактным добродетелям. И все ранние христиане учили таким же образом. Они никогда не заботились о том, чтобы разъяснять природу той или иной добродетели; ибо они знали, что верующий, у которого есть Христос, имеет все. Нужна ли ему стойкость? Христос был его скалой: Справедливость? Христос был его праведностью: Святость? Христос был его освящением: Свобода? Христос был его искуплением: Воздержание? Христос был его правителем: Мудрость? Христос был его светом: Правдивость? Христос был истиной: Милосердие? Христос был любовью.

§ XLVI. Теперь, в точности по мере того, как христианская религия становилась менее жизненной и по мере того, как различные искажения, внесенные в нее временем и сатаной, могли проявляться, на личности и служениях Христа обращали меньше внимания, а на

добродетелях христиан - больше. Жизнь Верующего в какой-то степени отделилась от Жизни Христа; и его добродетель, вместо того чтобы быть потоком, исходящим от престола Божьего и нисходящим на землю, стала рассматриваться им как пирамида на земле, которую он должен был строить шаг за шагом, чтобы с вершины ее он мог достичь Небес. Невозможно было измерить волны воды жизни, но было вполне возможно измерить кирпичи Вавилонской башни; и постепенно, по мере того как мысли людей отвлекались от их Искупителя и сосредоточивались на самих себе, добродетели начали возводиться в квадрат, подсчитываться, классифицироваться и раскладываться по отдельным кучкам первых и вторых; некоторые вещи были добродетельны кардинально, а другие - добродетельны только на северо-северо-западе. Очень любопытно близко сопоставить слова Апостолов и некоторых писателей пятнадцатого века об освящении. Например, послушайте сначала послание Апостола Павла к фессалоникийцам: "Сам Бог мира да освятит вас всецело; и я молю Бога, чтобы весь ваш дух, душа и тело были сохранены непорочными до пришествия Господа нашего Иисуса Христа. Верен призывающий тебя, который также исполнит это". И затем следующая часть молитвы, которую я перевожу с рукописи пятнадцатого века: "Пусть Он (Святой Дух) управляет пятью чувствами моего тела; пусть Он побудит меня принять Семь Дел Милосердия и твердо верить и соблюдать Двенадцать Статей Веры и Десять заповедей Закона, и защитит меня от Семи смертных грехов даже до конца".

§ XLVII. Я не имею в виду, что этот причудливый отрывок в целом характерен для богослужения пятнадцатого века: сама молитва, из которой он взят, в других частях чрезвычайно красива:¹⁴¹ но этот отрывок поразительно иллюстрирует тенденцию поздней Римской церкви, особенно в ее наиболее коррумпированном состоянии, непосредственно перед Реформацией, облекать всю религию в формы и шифры; эта тенденция, поскольку она повлияла на христианскую этику, была подтверждена ренессансным энтузиазмом к работам Аристотеля и Цицерона, у которых был позаимствован кодекс добродетелей пятнадцатого века. , и чей авторитет был тогда бесконечно более почитаем всеми Учителями Церкви, чем авторитет святого Павла или святого Петра.

§ XLVIII. Хотя, однако, это изменение в тоне христианского сознания наиболее отчетливо проявилось, когда возрождение литературы сделало труды языческих философов ведущим предметом изучения всех величайших ученых того периода, оно, как я уже говорил ранее, происходило постепенно, начиная с самых ранних эпох. Это, насколько я знаю, тот корень ядовитого древа Возрождения, который из всех остальных поражен сильнее всего; он проявляется в той или иной степени в трудах всех Отцов Церкви, конечно, в точности пропорционально тому уважению, которое они оказывали классическим авторам, особенно Платону, Аристотелю и Цицерону. Способ, которым пагубное изучение этой литературы повлияло на них, может быть хорошо проиллюстрировано рассмотрением единственного отрывка из произведений одного из лучших из них, святого Амвросия, и способа, которым этот отрывок был затем расширен и сформулирован более поздними авторами.

§ XLIX. Действительно, Платон, изучавший в одиночку, никому не причинил бы вреда. Он глубоко духовен и емок во всех своих взглядах и охватывает небольшие системы Аристотеля и Цицерона, как солнечная система охватывает Землю. Он кажется мне особенно замечательным из-за ощущения великой христианской добродетели Святости, или освящения; и из-за ощущения присутствия Божества во всех вещах, больших или малых, которое всегда скрывается под его изысканной игривостью и иронией; в то время как все чисто моральные

добродетели можно найти в его произведениях, определенных самым благородным образом, как великий художник определяет свои фигуры, *без очертаний*. Но несовершенная ученость более поздних эпох, по-видимому, перешла к Платону только для того, чтобы найти в нем систему Цицерона, которая действительно была им очень определенно выражена. Ибо все люди, которые стремились, не опираясь на христианскую веру, вступить прямыми вратами на пути добродетели, быстро почувствовали, что существуют четыре душевных качества, которые защищают или сохраняют все лучшее, что есть в человеке, а именно *благоразумие, Справедливость, Мужество и Воздержанность*,¹⁴² впоследствии они были с самой нелогичной неточностью названы кардинальными *добродетелями*, причем *благоразумие*, очевидно, было не добродетелью, а интеллектуальным даром: но эта неточность частично возникла из двусмысленного значения латинского слова “virtutes”, которое иногда употребляется как синоним добродетели. , на средневековом языке означает добродетели, иногда силы (иногда используется в Вульгате для слова “воинства”, как в Псалме iii. 21, cxlviii. 2 и др., в то время как “fortitudines” и “exercitus” используются для обозначения того же слова в других местах), чтобы *Благоразумие* можно было правильно назвать силой, хотя и не добродетелью в собственном смысле; и частично из-за смешения *Благоразумия* с *Небесной Мудростью*. Однако истинный ранг этих четырех добродетелей, если их можно так назвать, правильно выражается термином “кардинальный”. Это добродетели компаса, те, с помощью которых направляются и укрепляются все остальные; это не величайшие добродетели, а сдерживающие или модифицирующие добродетели, таким образом, *Благоразумие* сдерживает рвение, *Справедливость* сдерживает милосердие, *Стойкость* и *Воздержанность* руководят всей системой страстей; и, понятые таким образом, эти добродетели должным образом заняли свое особое ведущее положение в системе христианской этики. Но в языческой этике они были не только руководящими, но и всеобъемлющими. В устах древних они значили гораздо больше, чем сейчас выражают христианскому сознанию. *Справедливость* Цицерона включает в себя милосердие, сострадание и великодушие, истину и веру в чувство надежности. Его *стойкость* включает в себя мужество, самообладание, презрение к удаче и всем временным удачам. Его *воздержанность* включает в себя вежливость и скромность. Точно так же, по Платону, эти четыре добродетели составляют сумму образования. Я не помню более простого или совершенного выражения этой идеи, чем в рассказе Сократа в “Алкивиаде I” о воспитании персидских царей, для которых в юности были выбраны, по его словам, четыре наставника из числа персидской знати, а именно: самый Мудрый, самый Справедливый, самый Умеренный и самый Храбрый из них. Тогда у каждого есть свой долг: “Самый Мудрый учит молодого короля поклонению богам и обязанностям короля (заметьте, здесь нечто большее, чем наше ”Благоразумие!“); самый Справедливый учит его говорить всю правду и поступать по всей правде на протяжении всей своей жизни; самый Умеренный учит его не позволять удовольствиям овладевать им, чтобы он мог быть по-настоящему свободным и настоящим королем; а самый Храбрый делает его бесстрашным во всем, показывая ему, что в тот момент, когда он чего-либо боится, он становится рабом”.

§ L. Все это чрезвычайно прекрасно, насколько это возможно; но христианские богословы были жестоко сбиты с пути истинного своими попытками примирить эту систему с более благородным законом любви. Сначала, как и в отрывке, который я сейчас процитирую из святого Амвросия, они пытались привить христианскую систему к четырем ветвям языческой; но, обнаружив, что дерево не растет, они посадили языческую и христианскую ветви бок о бок; добавив к четырем

кардинальным добродетелям три, называемые схоластами теологическими, а именно Веру, Надежду и Милосердие: первый ряд считается достижимым для язычников, а другой - только для христиан. Таким образом, Вергилий обращается к Сорделло:

“Loco e laggiù, non tristo da martiri

Ma di tenebre solo, ove i lamenti

Non suonan come guai, ma son sospiri:

.....

Я стою ио, потому что ты - святая

Добродетель, не оставляющая следов, и твое видение

Совершенства, и сегир, и тот, кто лучше”.

. “Там я пребываю с теми,

Кто не наделен Тремя Святыми Добродетелями,

Но понял остальное и без порицания

Последовал им всем”.

Кэри.

§ LI. Такое расположение добродетелей, однако, привело к бесконечной путанице и ошибкам: во-первых, потому, что Вера классифицируется со своими собственными плодами — даром Божьим, который является корнем добродетелей, классифицируется просто как одна из них; во-вторых, потому, что слова, используемые древними для выражения нескольких добродетелей, всегда имели значение, отличное от тех же выражений в Библии, иногда более расширенное, иногда более ограниченное. Представьте себе, например, путаницу, которая, должно быть, была внесена в мысли студента, читавшего поочередно апостола Павла и Аристотеля; учитывая, что слово, которое греческий писатель использует для обозначения Справедливости, у апостола Павла означает Праведность. И, наконец, невозможно переоценить вред, причиняемый в прежние времена, как и в наши, простой привычкой читать Аристотеля, система которого настолько ложна, настолько надуманна и запутанна, что изучения ее в наших университетах вполне достаточно, чтобы выявить крайнее отсутствие четких привычек мышления, которые так часто позорят людей, в остальном хорошо образованных. Одним словом, Аристотель ошибочно принимает Благоразумие или Умеренность, которые должны регулировать действие добродетелей, за сущность самих добродетелей; и, стремясь показать, что все добродетели являются средством между двумя противоположными пороками, напрягает свой ум, чтобы обнаружить и различить столько пар пороков, сколько необходимо для завершения его системы, не брезгуя прибегать к софистике там, где изобретательность подводит его.

И, действительно, изучение классической литературы в целом не только воспитало в христианских писателях прискорбную любовь к систематизации, которая постепенно

выродилась во все виды презренного формули-зализма, но и приучило их разрабатывать свои системы с помощью любых логических уловок или словесных тонкостей, которые могли быть использованы для их целей, и это не с каким-либо нечестным намерением, а в искреннем желании упорядочить свои идеи в систематические группы, в то время как их мыслительная способность не была достаточно точной, а их здравый смысл недостаточно строгим, чтобы обнаружить ошибочность, или пренебрегать изяществом, с которым часто выполнялись эти приготовления.

§ LII. Таким образом, святой Амвросий в своем комментарии к Евангелию от Луки, vi. 20, преисполнен решимости преобразовать четыре описанные там Заповеди Блаженства в вознаграждение за четыре главные Добродетели и таким образом гениально подходит к этой задаче:

“Блаженны нищие”. Вот вам и воздержание. ‘Блаженны алчущие ныне’. Тот, кто алчет, жалеет тех, кто испытывает голод; жалея, он дает им, а отдавая, он становится справедливым (*largiendo fit Justus*). ‘Блаженны вы, плачущие ныне, ибо вы будете смеяться’. Здесь у вас есть Благоразумие, часть которого - плакать, когда дело касается настоящего, и искать вечного. “Блаженны вы, когда люди возненавидят вас”. Здесь у вас есть Сила Духа”.

§ LIII. В качестве подготовки к этому полезному упражнению в остроумии мы также приводим в соответствие Заповеди Блаженства, изложенные святым Матфеем, с заповедями святого Луки на том основании, что “в тех восьми есть эти четыре, а в этих четырех - те восемь”; с различными замечаниями о мистическом значении числа восемь, которыми мне нет нужды утруждать читателя. Однако у святого Амвросия эта ребяческая систематизация вполне подчинена очень убедительному и правдивому изложению истинной природы христианской жизни. Но используемая им классификация дает будущим богословам почву для дальнейших тонкостей; и в рукописи XIII века я нахожу некоторые выражения в этом комментарии к святому Луке и в трактате об обязанностях епископов, дополненные трактатом о “Ступенях добродетели: с помощью которых каждый, кто упорствует, может прямым путем достичь небесной страны Ангелов”. (*Liber de Gradibus Virtutum: quibus ad patriam angelorum supernaminere recto ascenditur ab omni perseverante*). Всего этих ступеней тридцать (по одной специально для каждого дня месяца), и любопытный способ их объединения делает список достойным цитирования:—

§ ЖИЗНЬ.

Primus	gradus est	Fides Recta.	Безошибочная вера.
Secundus	"	Spes firma.	Твердая надежда.
Tertius	"	Caritas perfecta.	Совершенное милосердие.
4.	"	Patientia vera.	Истинное терпение.
5.	"	Humilitas sancta.	Святое смирение.
6.	"	Мансуэтуда	Кротость.
7.	"	Intelligentia.	Понимание.
8.	"	Сердечное угрызение совести.	Сокрушение сердца.
9.	"	Oratio.	Молитва.

10.	"	Чистая исповедь.	Чистое признание.
11.	"	Penitentia digna.	Подходящее покаяние. 143
12.	"	Воздержание.	Воздержание (пост).
13.	"	Timor Dei.	Страх Божий.
14.	"	Virginitas.	Девственность.
15.	"	Юстиция.	Правосудие.
16.	"	Misericordia.	Милосердие.
17.	"	Elemosina.	Раздача милостыни.
18.	"	Hospitalitas.	Гостеприимство.
19.	"	Honor parentum.	Почитание родителей.
20.	"	Silencium.	Тишина.
21.	"	Consilium bonum.	Хороший совет.
22.	"	Прямая кишка судьи.	Правильное суждение.
23.	"	Exemplum bonum.	Хороший пример.
24.	"	Visitatio infirmorum.	Посещение больных.
25.	"	Frequentatio sanctorum.	Общение со святыми.
26.	"	Oblatio justa.	Просто подношения.
27.	"	Decimas Deo solve.	Уплата десятины Богу.
28.	"	Sapientia.	Мудрость.
29.	"	Voluntas bona.	Добрая воля.
30.	"	Perseverantia.	Настойчивость.

§ ЛВ. Читатель заметит, что общая идея христианской добродетели, воплощенная в этом списке, верна, возвышенна и прекрасна; слабыми сторонами являются смешение обязанностей с добродетелями и тщетные попытки перечислить различные службы милосердия как множество отдельных добродетелей; чаще всего они представлены в виде семи отдельных дел милосердия. Эта общая тенденция к болезненной точности классификаций была связана в более поздние времена с другим очень важным элементом ренессансного сознания - любовью к персонификации; которая, по-видимому, достигла наибольшей силы в течение шестнадцатого века и будет выражена для всех будущих эпох непревзойденным образом в поэме Спенсера. Следует отметить, что персонификация в некотором роде противоположна символизму и гораздо менее благородна. Символизм - это изложение великой истины с помощью несовершенного и неполноценного знака (как, например, надежды на воскресение в форме феникса); и он почти всегда используется людьми в их самых серьезных настроениях веры, редко в качестве развлечения. Люди, которые насильно используют символику, почти всегда искренне верят в то, что они символизируют. Но Персонификация - это придание абстрактной идее человеческой или живой формы: в большинстве случаев это просто игра воображения, и она способна подорвать веру в реальность персонифицируемой вещи. Таким образом, символизм составлял всю систему Моисеева устройства: он присутствует в каждом слове учения Христа; он придает вечную тайну последнему и самому торжественному акту Его жизни. Но я не припоминаю ни единого случая персонификации ни в одном из Его слов. И,

наблюдая с этого момента за историей Церкви, мы обнаружим, что упадок ее веры точно отмечен отказом от символизма, [144](#) и обильным использованием персонификации — даже до такой степени, что добродетели стали, в конце концов, путать со святыми; и мы находим в более поздних Ектениях святую Веру, Святую Надежду, Святое Милосердие и Святое Целомудрие, вызывающих сразу после святой Клары и святой Бриджит.

§ LVI. Тем не менее, в руках своих ранних и серьезных мастеров, в которых фантазия не могла ниспровергнуть основы веры, персонификация часто бывает чрезвычайно благородной и прекрасной; ранние условия ее существования были настолько же более духовными и жизненными, чем более поздние, насколько еще более ранний символизм был более духовным, чем они. Сравните, например, пламенное Милосердие Данте, бегущего и возвращающегося на колесах Божьей колесницы, —

“Такая румяная, что ее облик едва

можно было разглядеть в печи ясного пламени”,

благодаря Благотворительности Рейнольдса на медсестру в белом платье забрались трое детей. [145](#) И не только это, но и количество и природа добродетелей значительно различаются в высказываниях разных поэтов и художников в зависимости от их собственных взглядов на религию или образа жизни, который они хотели проиллюстрировать. Джотто, например, совершенно по-разному выстраивает свою систему в Ассизи, где он излагает монашескую жизнь, и в капелле Арены, где он рассуждает о жизни человечества в целом и где, следовательно, он называет только так называемые богословские и кардинальные добродетели; в то время как в Ассизи три главные добродетели - это те, которые, как сообщается, явились в видении святому Франциску, Целомудрие, Послушание и Бедность: Целомудрию сопутствуют Стойкость, Чистота и покаяние; Послушанию - благоразумие и смирение; Бедности - Надежда и Милосердие. Эти системы различаются почти у каждого писателя и почти в каждом важном произведении искусства, которое их воплощает, будучи более или менее духовными в зависимости от силы интеллекта, с помощью которого они были задуманы. Самыми благородными в литературе, я полагаю, являются произведения Данте и Спенсера; и с ними мы можем сравнить пять наиболее интересных серий в раннем искусстве Италии, а именно, работы Орканьи, Джотто и Симона Мемми во Флоренции и Падуе, а также работы Сан-Марко и Герцогский дворец в Венеции. Конечно, в самых богатых из этих серий пороки персонифицированы вместе с добродетелями, как во Дворце герцогов; и по форме или названию противоположного порока мы часто можем установить, с гораздо большей точностью, чем это было бы возможно в противном случае, конкретную идею противоположной добродетели в уме писателя или художника. Таким образом, когда в противовес Благоразумию, или Prudentia, с одной стороны, мы находим Глупость, или Stultitia, с другой, это показывает, что добродетель, понимаемая под Благоразумием, является не просто руководящей или кардинальной добродетелью, но Небесной Мудростью, [146](#) противопоставленной той глупости, которая “сказала в сердце своем, что Бога нет”; и о которой сказано: “мысль о глупости есть грех”; и еще: “Глупые не устоят пред очами твоими”. Эта глупость олицетворяется в ранней живописи и иллюминации полуобнаженным мужчиной, жадно поедающим яблоко или другой фрукт и размахивающим дубинкой; это показывает, что чувственность и насилие являются

двумя основными характеристиками Глупости и ведут к атеизму. Фигура в ранних Псалтирях всегда образует букву D, с которой начинается пятьдесят третий псалом "*Dixit insipiens*".

§ LVII. При чтении Данте этот способ рассуждения от противного является большим подспорьем, поскольку его философия пороков - единственная, которая допускает классификацию; его описания добродетели, хотя они и включают обычные формальные разделения, слишком глубоки и расширены, чтобы их можно было подвести под определение. Каждая строка "Рая" полна самых изысканных и духовных выражений христианской истины; и это стихотворение читают меньше, чем "Ад", только потому, что оно требует гораздо большего внимания и, возможно, для полного наслаждения им более святое сердце.

§ LVIII. Его система в "Аду" вкратце такова. Весь нижний мир разделен на семь кругов, глубоко внутри глубокого, в каждом из которых, в соответствии с его глубиной, налагается более суровое наказание. Эти семь кругов, считая их по убыванию, распределяются следующим образом:

1. Тем, кто жил добродетельно, но не знал Христа.
2. К вожделению.
3. К Обжорству.
4. К Скупости и Расточительности.
5. К гневу и печали.
6. К ереси.
7. Насилию и мошенничеству.

Этот седьмой круг разделен на две части; из которых первая, предназначенная для тех, кто был виновен в насилии, снова делится на три, распределяемые отдельно для тех, кто совершил или желал совершить насилие против своих соседей, против самих себя или против Бога.

Низший ад, предназначенный для наказания за Мошенничество, сам разделен на десять кругов, где по отдельности наказываются за грехи:

1. Предательство женщин.
2. Лесть.
3. Симония.
4. Ложное пророчество.
5. Хищение.
6. Лицемерие.
7. Кража.

8. Ложный совет.

9. Раскол и самозванство.

10. Предательство по отношению к тем, кто полностью доверяет предателю.

§ LIX. Возможно, в этой интереснейшей системе нет ничего более примечательного, чем глубокая истина, заключенная в привязке столь ужасного наказания к печали. Это правда, что праздность нигде не фигурирует в схеме и, очевидно, предназначена для включения в понятие вины за печаль словом “*accidioso*”; но главное значение поэта состоит в том, чтобы отметить обязанность радоваться в Боге, согласно как заповеди Святого Павла, так и обетованию Исаяи: “Ты встречаешь радующегося и творящего правду”.¹⁴⁷ Я не знаю слов, которые могли бы с большей пользой быть восприняты нами и на мгновение воспрепятствовать мелким сожалениям и бунтарству жизни. , чем эти простые:

“*Tristi fummo*

Nel aer dolce, che del sol s'allegra,

Или *ci attristiam, nella belletta negra*”.

“Когда-то нам было грустно,

На сладком воздухе, согретом солнцем,

Теперь нам грустно в этих мрачных поселениях”.¹⁴⁸

Кэри.

Добродетель, обычно противопоставляемая этому пороку угрюмости, - Алакритас, объединяющая в себе чувство активности и жизнерадостности. У Спенсера в его описании просто есть жизнерадостность, которой никогда не бывает достаточно, чтобы ее любили или хвалили, — добродетели Женственности; сначала женственность по специальности; затем...

“Рядом с ее пресыщенной добродушной Стыдливостью,

Никогда не дерзавшей поднять глаза от земли,

Ни разу не оторвавшей взгляда от своего лица,¹⁴⁹

Как будто она боялась какой-то вины за зло,

Из-за того, что на ее щеках часто появлялись розы:

И против нее была поставлена сладкая Черешневидность,

Глаза которой, как мерцающие звезды в вечернем ясном свете,

Были украшены улыбкой, скрывавшей все печальные настроения.

“И рядом с ней сидела сдержанная Модести,

Державшая руку на своем нежном бедре;
А против нее - с миловидным реверансом,
Который для каждого человека знал ее роль;
А перед ней сидели ниспровергающие
Мягкое молчание и покорное повиновение,
Оба соединялись вместе, чтобы никогда не расставаться”.

§ LX. Другим примечательным моментом в системе Данте является суровость наказания за государственную измену, особый грех Италии, и тот, которому в наши дни она приписывает свои собственные страдания собственными устами. Итальянка, спрошенная о причинах провала кампании 1848 года, всегда дает один ответ: “Нас предали”; и самая печальная черта нынешнего состояния Италии заключается главным образом в том, что она не видит, что из всех причин, которым можно приписать провал, эта одновременно и самая позорная, и самая безнадежная. На самом деле, мне кажется, что Данте написал почти пророчески, в назидание современной Италии, и главным образом в шестой песни “Чистилища”.

§ LXI. До сих пор мы рассматривали только систему “Инферно”. История “Чистилища” намного проще, она разделена на семь областей, в которых души по отдельности очищаются от грехов гордыни, Зависти, Гнева, Безразличия, Алчности, Обжорства и Похоти; поэт, таким образом, противопоставляет и описывает в различных примерах семь добродетелей Смирения, Доброты, [150](#) Терпения, Усердия, Бедности, воздержания и Целомудрия, как дополнения к христианскому характеру, в которых он иногда может потерпеть неудачу, в то время как основная группа из трех теологических и четырех кардинальных добродетелей добродетели представлены как непосредственное сопровождение колесницы Божества; и все грехи христиан в семнадцатой песни объясняются недостатком или аберрацией Привязанности.

§ LXII. Система Спенсера незаконченна и чрезвычайно сложна, одни и те же пороки и добродетели проявляются в разных формах в разных местах, чтобы показать их различное отношение друг к другу. Поэтому я не буду давать никакого общего описания этого, а лишь упомяну конкретное воплощение каждой добродетели, чтобы сравнить ее с олицетворением герцогского дворца. [151](#) Особое превосходство его системы заключается в изысканном изображении Целомудрия в образе Бритомарты; не монашеского целомудрия, а целомудрия чистой Любви. По полноте олицетворения никто не может приблизиться к нему; даже у Данте я не помню ничего столь великого, как описание Предводителя похотей плоти:

“Таким же бледным и изможденным, как пепел, был его облик;
Тело его было худым и тощим, как грабли;
А кожа вся иссохла, как у сухой грачи;
К тому же холодной и сухой, как у змеи;

Казалось, что она все больше дрожит и содрогается:

Весь в тонком брезенте, он был постельного возраста,

И подпоясан ремнем из витой пряжи:

На голове у него был фонарь-шлем,

Сделанный из черепа мертвеца”.

Он скачет верхом на тигре, и в руке у него натянутый лук;

“И множество стрел под его правым боком,

с кремневыми наконечниками, и оковы окровавлены”.

Ужас и правда этого находятся за пределами всего, что я знаю, за пределами страниц Вдохновения. Обратите внимание на наконечники стрел из кремня, потому что лезвие острее и тоньше, чем у стали, и потому что сталь может разъедаться ржавчиной, но не кремень; и рассмотрите во всем описании, как истощение тела и души вместе, *ихолодность* сердца, которое нечестивый огонь превратил в пепел, и потерю всякой силы, и разжигание всякого ужасного нетерпения, и насаждение тернистых и неразрешимых печалей, демонстрируются различными изображениями, поясом брэйка, тигровым конем и другими. и *легкий* шлем, опоясывающий голову смертью.

§ LXIII. Возможно, наиболее интересным рядом Достоинств, выраженных в итальянском искусстве, являются упомянутые выше работы Симона Мемми в испанской капелле во Флоренции, Амброджо ди Лоренцо в Палаццо Публико в Пизе, Орканьи в Сан-Микеле во Флоренции, Джотто в Падуе и Ассизи, мозаика на центральном куполе собора Святого Марка и скульптура на колоннах дворца герцогов. Первые две серии тщательно описаны лордом Линдси; обе слишком сложны для сравнения с более простыми сериями "Дворца герцогов"; остальные четыре, конечно, сходятся в том, что сначала перечисляются кардинальные и евангельские добродетели; их вариации в изложении остальных будут лучше поняты, если расположить их параллельно.

Собор Святого Марка.	Орканья.	Giotto.	Герцогский дворец.
Постоянство.	Настойчивость.		Постоянство.
Скромность.			Скромность.
Целомудрие.	Девственность	Целомудрие.	Целомудрие.
Терпение.	Терпение.		Терпение.
Милосердие.			
Воздержание.			Воздержание?
Благочестие. 152	Преданность.		
Доброжелательность.			
Смирение.	Смирение.	Смирение.	Смирение.

Послушание. Послушание. Послушание.
Покорность.
Осторожно.

Бедность. *Честность.*
Щедрость.
Готовность.

§ LXIV. Любопытно, что ни в одном из этих списков мы не находим ни *Честности* ни *Трудолюбия*, причисленных к добродетелям, за исключением венецианского, где последнее подразумевается в *Alacritas* и противопоставляется не только “*Accidia*” или лени, но и целой серии из восьми скульптур на другой капители, иллюстрирующих, как я полагаю, соблазны праздности; в то время как различные другие капители, как мы сейчас увидим, посвящены представлению активных профессий. Промышленность в северном искусстве и северной морали занимает очень важное место. Я видел во французских рукописях добродетели, сведенные к этим семи: Милосердию, Целомудрию, Терпению, Воздержанию, Смирению, Щедрости и Трудолюбию; и я сомневаюсь, что, если бы мы только добавили Честность (или Правдивость), можно было бы составить более мудрый или короткий список.

§ LXV. Теперь мы рассмотрим колонны герцогского дворца в их порядке. Уже упоминалось (том I. [глава I.](#), § XLVI.), что всего существует тридцать шесть больших колонн, поддерживающих нижний этаж; и что их следует считать справа налево, потому что тогда более древние из них идут первыми; и что при таком расположении первая, которая является не стержнем, а пилястрой, будет опорой угла Виноградной лозы; восемнадцатой будет большая опора угла смоковницы; и тридцать шестой - опора угла Суда.

§ LXVI. Все их капители, за исключением первой, восьмиугольные и украшены шестнадцатью листьями, по-разному украшенными в каждой капительнице, но расположенными одинаково; восемь из них поднимаются к углам и образуют завитки; восемь других расположены между ними по бокам, поднимаясь на половину колокола капители; они наклонены вперед и показывают над ними, возвышаясь из своей роскоши, группы или отдельные фигуры, которые мы должны рассмотреть. [153](#) В некоторых случаях средние или нижние листья уменьшаются до восьми побегов листы; и заглавная буква остается зависимой от ее влияния на жирное расположение фигур. Обращаясь к фигурам на восьмиугольных капителях, я буду называть внешнюю сторону, обращенную либо к морю, либо к Пьяцетте, первой стороной; и так считать по кругу слева направо; четвертая сторона, таким образом, конечно, самая внутренняя. Однако, поскольку первые пять арок были замурованы после великого пожара, видны остались только три стороны их капителей, которые мы можем описать как переднюю, а также восточную и западную стороны каждой.

§ LXVII. Первая капитель: то есть пилястра под углом к Виноградной Лозе.

Впереди, в сторону моря. Ребенок держит перед собой птицу с распростертыми крыльями, прикрывающими его грудь.

На его восточной стороне. Детские головки среди листьев.

На его западной стороне. Ребенок, несущий в одной руке расческу, в другой - ножницы.

Кажется любопытным, что эта главная пилястра фасада должна была быть украшена только этими изящными гротесками, поскольку я вряд ли могу предположить в них что-то большее. Возможно, в них есть смысл, но я не рискну предполагать какой-либо, кроме очень простого и практического значения, которое последняя цифра передает всем венецианским детям, и было бы хорошо, если бы они действовали в соответствии с ним. Что касается остального, я видел гребень, применявшийся в гротескных работах еще в тринадцатом веке, но обычно с целью высмеивания чрезмерной тщательности при укладке волос, что, безусловно, не является его целью здесь. Головки у детей очень милые и полные жизни, но глазки острые и маленькие.

§ LXVIII. Вторая столица. Только три стороны оригинальной работы остались непогребенными из-за массы пристроенной стены. На каждой стороне изображена птица, одна с перепончатыми лапами, с рыбой, другая с когтями, со змеей, которая разевает пасть и тычет языком в грудку птицы; третья украшает себя перышком между нижними челюстями клюва. Это, безусловно, самая красивая из трех столиц, украшенных птицами.

Третья заглавная. Также осталось только три стороны. У них три головы, большие и очень плохо вырезанные; одна женская и увенчана короной.

Четвертая столица. Имеет троих детей. Восточная фотография испорчена: та, что впереди, держит в правой руке маленькую птичку с красиво подчеркнутым оперением, а левой держит половинку грецкого ореха, показывая орех внутри; третья держит свежий инжир, разрезанный на части, показывая семена.

Волосы всех троих детей обработаны по-разному: у первого пышные ниспадающие волосы и двойной подбородок; у второго светлые ниспадающие волосы, падающие острыми прядями на лоб; у третьего жесткие вьющиеся волосы, глубоко подстриженные с дырочками.

Эта столица была скопирована на ренессансной стороне дворца, только с такими изменениями в идеале детей, которые рабочий счел целесообразными и естественными. В высшей степени интересно сравнить дитя четырнадцатого века с дитем пятнадцатого века. Молодые головки полны юношеской жизни, игривые, гуманные, нежные, лучащиеся чувственностью и живостью, но в них также много мужественности и твердости, а под всем этим скрывается немалая хитрость и, возможно, некоторая жестокость; черты лица мелкие и жесткие, а взгляд пронизательный. В них заложено становление грубых и великих людей. Но дети пятнадцатого века - тупые тупицы с гладкими лицами, без единой осмысленной черты на пухлых щеках; и хотя в вульгарном смысле они так же красивы, как другие дети уродливы, они способны стать лишь надушенными щеголями.

Пятая капитель. Остались только три стороны, на которых установлены три поясные статуи королей; это первая капитель, на которой есть какие-либо надписи. Впереди король с мечом в правой руке указывает на вышитый и отделанный бахромой носовой платок с изображением головы, вырезанной на заглавной части абака. Его имя написано выше: "ТИТ ВЕСПАСИАН

ИМПЕРАТОР" (сокращенно АТ.).

На восточной стороне - "ТРАЯН ИМПЕРАТОР". Коронованный, с мечом в правой руке и скипетром в левой.

На вестерне: "(ОКТЯБРЬ) АВИАВ АВГУСТ ИМПЕРАТОР". Буква "ОКТЯБРЬ" откололась. В правой руке он держит земной шар с надписью "MUNDUS PACIS"; в левой - скипетр, который, как мне кажется, завершается человеческой фигурой. У него ниспадающая борода и необычайно высокая макушка; лицо сильно изранено, но когда-то имело очень благородное выражение.

Шестая заглавная. Имеет большие мужские и женские головы, очень грубо остриженные, твердые и плохие.

§ LXIX. Седьмая капитель. Это первая завершенная арка из серии; первая открытая арка нижней аркады находится между ней и шестой. С этого начинается представление о Добродетелях.

Первая сторона. Largitas, или Щедрость: всегда отличается от высшей Благотворительности. Мужская фигура, у которой на коленях полно денег, которые он сыплет из рук. Монеты простые, круглые и гладкие; на них нет попыток пометить устройство. Надпись сверху: "LARGITAS ME ONORAT".

В копии этого рисунка на двадцать пятой капительнице, вместо того чтобы сыпать золото из раскрытой ладони, фигура держит его на тарелке или подносе, введенном для маскировки прямой имитации. Изменения, вносимые таким образом в колонны эпохи Возрождения, всегда являются травмами.

Эта добродетель является достойным противником Скупости, хотя и не встречается в системах Орканьи или Джотто, поскольку входит в понятие Благотворительности. Это было ведущей добродетелью у Аристотеля и других древних.

§ LXX. *Вторая сторона.* Постоянство; не очень характерно. Вооруженный человек с мечом в руке, на котором написано: "КОНСТАНЦИЯ СУМ, НОЛЬ ТАЙМЕНОВ".

Эта добродетель является одной из форм стойкости, и поэтому Джотто противопоставляет Стойкости порок "Непостоянство", представленную в виде женщины в свободных одеждах, падающей с катящегося шара. Видение, увиденное в доме переводчика в "Путешествии пилигрима", о человеке с очень смелым выражением лица, который говорит тому, у кого рядом с писателем чернильница: "Запиши мое имя", - лучшее олицетворение венецианской "Констанции", какое я знаю в литературе. Всем нам было бы неплохо подумать, отдали ли мы уже приказ человеку с чернильницей: "Запишите мое имя".

§ LXXI. *Третья сторона.* Дискорд; поднимает палец, но нуждается в надписи сверху, чтобы убедиться в ее значении: "DISCORDIA SUM, DISCORDANS". На копии эпохи Возрождения она короткая, похожая на монахиню особа в вуали.

Она - Атэ Спенсера; "мать дебатов", так описанная в четвертой книге:

"Ее лицо было самым птичьим и грязным, что можно было увидеть,

С прищуренными глазами, противоположными намерениям уэйса;

И отвратительным ртом, неподходящим ртом для пчелы,
Который понимал только желчь и веним,
И злые слова, которые оскорбляли Бога и человека:
Ее лживый язык был разделен на две части,
И обе части говорили, и обе спорили;
И как ее язык, так и ее сердце были разоблачены,
Которые никогда не говорили чего-то одного, но вдвойне стила направляли”.

Обратите внимание на прекрасное старое значение слова “расколотый”, разрезанное надвое; очень жаль, что мы утратили это мощное выражение. Мы могли бы использовать слово “решительный” в другом смысле этого слова.

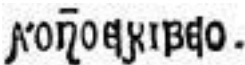
§ LXXII. *Четвертая сторона.* Терпение. Женская фигура, очень выразительная и прелестная, в капюшоне, с правой рукой на груди, левая вытянута, с надписью “PATIENTIA MANET MECUM”.

Она - одна из главных добродетелей во всех христианских системах: мужская добродетель по Спенсеру, и прекрасно справляется с ролью *Врача* в Доме Холинеес. Соперничающий порок, Нетерпение, - это одна из ведьм, которые сопровождают Вождя Плотских Похотей; другая - Импотенция. Аналогичным образом, в “Путешествии пилигрима” противоположностью Терпению является Страсть; но мысль Спенсера идет дальше. Два его порока, Нетерпение и Бессилие, как сопутствующие злему духу Страсти, охватывают все явления человеческого поведения, вплоть до мельчайших деталей, согласно пословице: “Чем больше спешки, тем хуже скорость”.

§ LXXIII. *Пятая сторона.* Отчаяние. Женская фигура, вонзающая кинжал себе в горло и рвущая на себе длинные волосы, которые ниспадают среди столичной листвы ниже колен. Одна из лучших фигур серии; с надписью “ОТЧАЯННЫЙ МОС (мортис?)”. КРУДЕЛИС.” На копии эпохи Возрождения она совершенно лишена выражения и, кажется, вместо того, чтобы рвать на себе волосы, разделяет их на длинные локоны с каждой стороны.

Этот порок является полной противоположностью Надежде. Джотто изобразил ее в виде вешающейся женщины, за душой которой приходит дьявол. “Видение отчаяния” Спенсера хорошо известно, и в настоящее время действительно сообщается, что эта часть “Королевы фей” была первой, которая привлекла к ней внимание сэра Филипа Сидни.

§ LXXIV. *Шестая сторона.* Послушание: со сложенными на груди руками; кроткая, но грубая и банальная, смотрит на маленькую собачку, стоящую на задних лапах и просящую милостыню, с ошейником на шее. Надпись “OBEDIENTI * *”; остальная часть предложения сильно искажена,

но выглядит так, что  я полагаю, что нота сокращения над последней буквой “А” исчезла и что надпись была “Obedientiam domino exhibeo”.

Эта добродетель, конечно, является главной в монашеских системах; представлена Джотто в Ассизи как “ангел, облаченный в черное, прикладывающий палец левой руки ко рту и

перекидывающий ярмо через голову францисканского монаха, преклонившего колени у его ног”.¹⁵⁴

Послушание занимает у Спенсер менее важное место. Выше мы видели, что ее связывают с другими особыми женскими добродетелями.

§ LXXV. *Седьмая сторона*. Неверность. Мужчина в тюрбане, с маленьким изображением в руке или с изображением ребенка. От надписи не осталось ничего, кроме “НЕВЕРНЫЙ * * *” и нескольких фрагментарных букв “ИЛИ, СЕРО”.

У Джотто Неверность наиболее благородно символизируется женщиной в шлеме с широким ободом, который не пропускает свет в ее глаза. Она покрыта тяжелыми драпировками, стоит немощно, словно вот-вот упадет, *привязана шнуром к идолу, обмотанному вокруг шеи*, который она держит в руке, а у ее ног вырывается пламя.

У Спенсера Неверность — это сарацинский рыцарь без Врагов,-

“Он был полон конечностей и каждого сустава
, и его нисколько не заботили ни Бог, ни люди”.

О роли, которую он играет в "Состязании с благочестивым страхом", или о рыцаре Красного креста, см. [Приложение 2](#), Том ii. III.

§ LXXVI. *Восьмая сторона*. Скромность; держит кувшин. (В копии эпохи Возрождения - ваза, похожая на кофейник.) С надписью “МОДЕСТИЯ **ДОВІОВТІНДО.**”

Я не нахожу этого достоинства ни в одном итальянском сериале, кроме "Венеции". В "Спенсере" она, конечно, одна из тех, кто сопровождает женственность, но встречается как одна из обительниц мужского сердца, таким образом изображенная во второй книге:

“Страундж был ее покрывалом, и вся ее одежда развевалась,

Плотно облекая ее бедственное положение:

На ее кулаке птица, которая сияет.

.....

И всегда розово-красная

Застенчивая кровь, которой были окраслены ее белоснежные щеки,

Делала ее похожей на полированные иворы,

Которые искусная рука мастера покрыла

светлой киноварью или чистым касторовым”.

§ LXXVII. Восьмая столица. На нем нет надписей, и его сюжеты сами по себе непонятны; но они кажутся типичными для деградации человеческих инстинктов.

Первая сторона. Карикатура Ариона на его дельфина; он носит шапочку, заканчивающуюся длинным хоботообразным рогом, и играет на скрипке с любопытным подергиванием смычка и покачиванием головы, очень графично выраженным, но все же без чего-либо, приближающегося к силе северного гротеска. У его дельфина прекрасный ряд зубов, и волны бьются о его спину.

Вторая сторона. Человеческая фигура с вьющимися волосами и ногами медведя; лапы с большим скульптурным мастерством покоятся на листве. Он играет на скрипке, по форме напоминающей гитару, с изогнутым двухструнным смычком.

Третья сторона. Фигура со змеиным хвостом и чудовищной головой, сделанная по типу негритянской, с впалыми щеками, большими губами, в шапке из змеиной кожи, держащая в руке еловую шишку.

Четвертая сторона. Чудовищная фигура, заканчивающаяся внизу черепахой. Он пожирает тыкву, которую жадно хватает обеими руками; на нем шапка, заканчивающаяся копытной ногой.

Пятая сторона. кентавр в шлеме с гребнем и с кривым мечом в руках.

Шестая сторона. Рыцарь верхом на лошади без головы, в кольчуге, с треугольным щитом, закинутым за спину, и обоюдоострым мечом.

Седьмая сторона. Фигура, похожая на ту, что изображена на пятом, в круглом шлеме, с ногами и хвостом лошади. В руках у него длинная булава с навершием, похожим на еловую шишку.

Восьмая сторона. Фигура с вьющимися волосами и желудь в руке, заканчивающийся внизу рыбой.

§ LXXVIII. Девятая столица. *Первая сторона.* Вера. Она прижимает левую руку к груди, а крест - к правой. Надпись "FIDES OPTIMA IN DEO". Вера Джотто держит в правой руке крест, в левой - свиток с Апостольским символом веры. Она наступает на каббалистические книги, а к поясу у нее подвешен ключ. Вера Спенсера (Фиделии) еще более духовна и благородна:

Она была одета во все лилейно-белое,

А в правой руке держала золотую чашу,

наполненную вином и водой до краев,

В которой сам змей обвился,

Что наводило ужас на всех, кто видел;

Но она ничуть не портила своего постоянного настроения:

А в другой руке она крепко держала

книгу, которая была и подписана, и запечатана кровью;

В которой были написаны темные вещи, трудно поддающиеся пониманию.

§ LXXIX. *Вторая сторона.* Сила духа. длиннобородый мужчина [Самсон?] разрывающий челюсть льва. Надпись неразборчива, и несколько вульгарное олицетворение, по-видимому, относится скорее к Мужеству, чем к Силе Духа. На копии эпохи Возрождения надпись “FORTITUDO SUM VIRILIS”. Латинское слово, возможно, было воспринято скульптором просто как означающее “Силу”, остальная часть совершенного представления об этой добродетели была дана ранее в “Констанции”. Но оба эти венецианских символа вместе взятых совсем не соответствуют идее Мужества, данной в целом Джотто и пизанскими скульпторами; одетая в львиную шкуру, повязанную вокруг шеи и ниспадающую к ногам глубокими складками; отведя назад правую руку с мечом, направленным на врага; и слегка прикрывшись своим неподвижным щитом, который у Джотто квадратный и опирается на землю подобно башне, прикрывая ее выше плеч; несущая на себе льва и глубоко воткнутые обломки дротиков.

У греков это, конечно, одна из главных добродетелей, склонная, однако, в их обычном понимании вырождаться в простую мужественность.

§ LXXX. *Третья сторона.* Воздержанность; несет кувшин с водой и чашку. Надпись, неразборчивая здесь, и на копии эпохи Возрождения почти такая же, “TEMPERANTIA SUM” (INOM’ Ls)? только слева. В этом несколько вульгарном и наиболее распространенном представлении об этой добродетели (впоследствии постоянно повторяемом, как, например, сэром Джошуа в его “окне в Нью-Колледже”) умеренность путают с простым воздержанием, противоположностью Гуле, или обжорству; тогда как греческая умеренность, поистине кардинальная добродетель, является сдерживающей все страсти, и так представлена Джотто, который надел ей на губы уздечку, а в ее руке меч, рукоять которого она прикрепляет к ножнам. В его системе ей противостоит среди пороков не Гула или Чревоугодие, а Ира, Гнев. То же самое относится и к Сдержанности Спенсера или сэра Гайона, но с примесью большой суровости:

“Славный рыцарь, весь вооруженный до зубов,
Что от головы у него не оставалось места для ног,
Осанка его была вполне миловидной и прямой;
Лицо его было скромным и сдержанным;
Но все же он был таким суровым и грозным на вид,
Что подбадривал своих друзей, а его враги бесновались”.

Умеренность греков, σωφροσύνη, включает в себя идею Благоразумия и является самой благородной добродетелью, которая, однако, должным образом отмечена Платоном как уступающая священному энтузиазму, хотя и необходимая для управления страной. Он противопоставляет это под названием “Умеренность смертных” или “воздержание людей” божественному безумию, μανία или вдохновению; но он наиболее справедливо и благородно выражает общую идею этого под термином βῆρις, который в “Федре” разделен на различные неводержанности по отношению к различным объектам и представлен под образом черного, злобного, больного и разъяренного коня, запряженного рядом с Благоразумием или Мудростью

(представлен под фигурой белого коня с седлом). увенчанная хохолком и благородная голова, подобная той, что есть у нас среди Мрамора Элджина) к колеснице Души. Система Аристотеля, как уже говорилось выше, на всем протяжении является просто сложной ошибкой, подкрепленной софистикой, тщательно разработанным заблуждением относительно Умеренности как сущности добродетелей, которыми она руководствуется. Умеренности в средневековых системах обычно противостоит Гнев, или Безумие, или Чревоугодие: но ее истинной противоположностью является Акразия Спенсера, главный враг сэра Гийона, у ворот которого мы находим второстепенный порок “Эксцесс” как введение к Невоздержанности; изящный и женственный образ, необходимый для иллюстрации более опасных форм утонченной невоздержанности, в противоположность жестокому “Обжорству” в первой книге. Она давит виноград в чашу, следуя словам святого Павла: “Не упивайтесь вином, в котором избыток”, но всегда осторожно,

“В свою чашу она налила с изяществом

своих тонких пальцев, без примеси мяса птицы,

Чтобы благодаря высокому давлению вино стало более сладким”.

Надеюсь, читатель простит эти частые выдержки из Спенсера, поскольку указывать на глубокую божественность и философию нашего великого английского поэта почти так же необходимо, как и на красоту герцогского дворца.

§ LXXXI. *Четвертая сторона.* Смирение; с вуалью на голове, с лампой на коленях. Надпись на копии: “HUMILITAS HABITAT IN ME”.

Эта добродетель, конечно, сугубо христианская, едва признанная в языческих системах, хотя и тщательно внушалась грекам в юности в манере, которой в наши дни было бы неплохо подражать, и, вместе с почти женской скромностью, придает изысканное изящество поведению и осанке хорошо образованной греческой молодежи. Это, конечно, одна из ведущих добродетелей во всех монашеских системах, но у меня нет никаких указаний на способ ее представления.

§ LXXXII. *Пятая сторона.* Благотворительность. Женщина с буханками на коленях (?), отдающая одну ребенку, который протягивает руку за ней через широкую щель в листе столицы.

Опять же, очень далеко уступающий джоттескному воспроизведению этой добродетели. В часовне Арены она отличается от всех других добродетелей круглой славой вокруг головы и огненным крестом; она увенчана цветами, в правой руке преподносит вазу с зерном и фруктами, а левой принимает сокровище от Христа, который является над ней, чтобы обеспечить ее средствами для постоянной благотворительной деятельности, в то время как она попирает ногами сокровища земли.

Особая красота большинства итальянских представлений о Милосердии заключается в подчинении простой щедрости сиянию ее любви, которое всегда представлено пламенем; здесь в виде креста вокруг ее головы; в святилище Ореаньи во Флоренции, исходящим из камины в ее руке; и, у Данте, воспламеняющим весь ее облик, так что в печи чистого огня ее нельзя было разглядеть.

Спенсер представляет ее матерью, окруженной счастливыми детьми, - идея, впоследствии жестоко избитая и вульгаризированная английскими художниками и скульпторами.

§ LXXXIII. *Шестая сторона*. Правосудие. В короне и с мечом. На копии надпись: "REX SUM JUSTICIE".

Впоследствии эта идея была значительно расширена и украшена в "единственном хорошем капитале эпохи Возрождения" из серии "Под углом суждения". Джотто также отдал все свои силы изображению этой добродетели, представив ее восседающей на троне под благородным готическим балдахином, держащей весы не за перекладину, а по одному в каждой руке; прекрасная идея, показывающая, что равенство весов Правосудия обусловлено не законами природы, а ее непосредственным взвешиванием противоположных причин в ее собственных руках. На одной чаше весов палач, обезглавливающий преступника; на другой ангел, венчающий человека, который, кажется (на тарелке Сельватико), работал за письменным столом.

Под ногами у нее небольшая пределла, изображающая разных людей, безопасно едущих верхом по лесу, и других, танцующих под звуки музыки.

Судья Спенсера, сэр Артегалл, герой целой книги и обрученный рыцарь Бритомарты, или целомудрия.

§ LXXXIV. *Седьмая сторона*. Благоразумие. Мужчина с книгой и циркулем, в шляпе дворянина, спадающей на плечо и завязанной лентой вокруг лба, которая так часто встречается в четырнадцатом веке в Италии на портретах людей, занимающих любые гражданские должности.

Эта добродетель, как мы видели, понимается с очень разными степенями достоинства, от простого мирского благоразумия до небесной мудрости, которой иногда противостоит Stultitia, иногда Ignorantia. Я не нахожу ни в одном из ее изображений, чтобы ее действительно отличительный характер, а именно *предусмотрительность*, был достаточно подчеркнут: Джотто выражает ее бдительность и справедливое измерение или оценку всех вещей, изображая ее с головой Януса, смотрящей в выпуклое зеркало с циркулем в правой руке; выпуклое зеркало показывает ее способность смотреть на многие вещи с помощью маленького циркуля. Но предусмотрительность или предвосхищение, благодаря которым, независимо от больших или меньших природных способностей, один человек становится более *благоразумным*, чем другой, никогда не рассматривается в достаточной степени или символизируется.

Идея этой добродетели в греческих системах колеблется между Воздержанностью и Небесной Мудростью.

§ LXXXV. *Восьмая сторона*. Надежда. Фигура, полная выражения преданности, поднявшая руки, как в молитве, и смотрящая на руку, протянутую к ней из солнечных лучей. В копии эпохи Возрождения эта рука не появляется.

Из всех добродетелей это наиболее отчетливо христианская (она, конечно, не могла определенно вписаться ни в одну языческую схему); и превыше всех других, мне кажется, она

является *испытывающей* добродетель, по обладанию которой мы можем с полной уверенностью определить, христиане мы или нет; ибо многие люди обладают милосердием, то есть общей добротой сердца или даже своего рода верой, которые не имеют никакой обычной *надежды* на небеса или стремления к ним. Надежда Джотто изображена крылатой, парящей в воздухе, в то время как ангел держит перед ней корону. Я не знаю, был ли Спенсер первым, кто представил нашу морскую добродетель, опирающуюся на якорь, символ столь же неточный, сколь и вульгарный: ибо, во-первых, якоря предназначены не для людей, а для кораблей; и, во-вторых, якорная стоянка - это характеристика не Надежды, а Веры. Вера зависит, но Надежда - это устремленный. Спенсер, однако, вводит Надежду дважды — в первый раз как Добродетель с якорем; но впоследствии ложная Надежда, гораздо более красивая, в "Маске Купидона":

“Она всегда улыбалась, а в руке держала

кувшинчик со святой водой, смоченный в деове”.

§ LXXXVI. Десятая столица. *Первая сторона*. Роскошь (противоположность целомудрию, как объяснялось выше). Женщина с цепочкой из драгоценных камней на лбу, улыбающаяся, глядя в зеркало, обнажает грудь, одергивая платье одной рукой. С надписью “РОСКОШНАЯ СУММА ИМЕН”.

Эти второстепенные формы порока встречаются в искусстве не так часто, как формы противоположных добродетелей, но у Спенсера мы находим их все. Его роскошь скачет верхом на козле:

“В грин гаун, в который он был одет, он был полностью одет,

Под которым скрывалась его мерзость,

А в руке он держал горящего оленя”.

Но, на самом деле, правильным и всеобъемлющим выражением этого порока является Купидон древних; и нет ни одного незначительного обстоятельства, более свидетельствующего о *сильном* различии между духом средневековья и Возрождения, чем способ представления этого бога.

Я уже говорил выше, что все великое европейское искусство уходит корнями в тринадцатый век; и мне кажется, что существует своего рода центральный год, вокруг которого, как мы можем считать, сосредоточена энергия средневековья; своего рода фокус времени, который, на мой взгляд, является наиболее трогательным и впечатляющим Божественным назначением, был отмечен для нас величайшим писателем средневековья в первых произнесенных им словах, а именно: 1300 год, “меццо дель каммин” из жизни Данте. Итак, обращаясь к Джотто, современнику Данте, который нарисовал все еще существующий портрет Данте в том же 1300 году, мы всегда можем искать центральную средневековую идею в любом предмете: и понаблюдать, как он представляет Купидона; как одного из трех, ужасную троицу, его спутниками являются сатана и Смерть; а сам он “тощее пугало с луком, колчаном и перевязью, а

лапы заканчиваются когтями”, 155 низвергнутое в Ад через Покаяние, из-за присутствия Чистоты и Стойкости Духа. Спенсер, о котором так часто говорили как о представителе именно промежуточного типа концепции между средневековьем и Ренессансом, действительно представляет Купидона в виде прекрасного крылатого бога верхом на льве, но все же не игрушкой Грации, а исполненным ужаса:

“С этими словами дротики, которые его правая рука
напрягла, он так ужасно метнул, что все задрожали,
И ударили по его раскрашенным крыльям,
Которые, как он боялся, сделали все его многочисленные враги”.

Его *много*, то есть его компания; и обратите внимание, что это за компания. Перед ним предстают Фантазии, Желания, Сомнения, Опасность, Страх, Ложная Надежда, Лицемерие, Подозрительность, Горе, Ярость, Неудовольствие, Злоба и Жестокость. После него - Поношение, Раскаяние, Стыд,

“Беспокойная забота и любвеобильная Расточительность,
Непристойная потеря времени и Печаль, кажущаяся мертвой,
Непостоянная Хандра и ложная неверность,
Всепоглощающий бунт и виновный Страх
небесной мести; слабая Нemoшь,
Отвратительная бедность и, наконец, бесславная смерть”.

Сравните эти два изображения Купидона с богом Любви эпохи Возрождения, каким его представляют по сей день, путают с ангелами, в каждой поблекшей форме орнамента и аллегории, в нашей мебели, нашей литературе и наших умах.

§ LXXXVII. *Вторая сторона*. Обжорство. Женщина в тюрбане, с украшенной драгоценными камнями чашей в правой руке. В левой у нее когтистая птичья лапа, которую она грызет. С надписью “СУММА СИНУСОВ И ПОРЯДКОВ”.

Прожорливость Спенсера более чем обычно прекрасна:

“Его живот раздулся от роскоши,
И от полноты раздулись его глаза,
И, как у журавля, была длинная и стройная шея,
Которой он поглощал чрезмерное угощение,

За неимением которого бедные люди часто томились”.

Он едет верхом на свинье, одет в виноградные листья и увит гирляндой плюща. Сравните приведенный выше отчет о Чрезмерности в противоположность Умеренности.

§ LXXXVIII. *Третья сторона*. Гордыня. Рыцарь с тяжелым и глупым лицом, держащий меч с тремя лезвиями: его доспехи покрыты украшениями в виде роз, а к шлему прикреплены два уха. Надпись неразборчива, все, кроме “SUPERBIA”.

Спенсер проанализировал этот порок с большой тщательностью. Сначала он представляет это как Гордость за жизнь, то есть как гордость, которая глубоким потоком пронизывает все мысли и поступки людей. Как таковой, это женский порок, прямо противоположный Святости, и хозяйка замка под названием Дом Прайд, и ее колесницей управляет сатана с упряжкой зверей, на которых ездят смертные грехи. В тронном зале своего дворца она описана так:

“Такая гордая, она стыдилась своего царственного положения,

Глядя на Небо, Землей она пренебрегала;

И сидела высоко, ибо низость она ненавидела:

Вот, под ее презрительными ногами был лейн,

Ужасный дракон с отвратительным хвостом;

И в руке она держала зеркало, столь яркое, что

В нем своим лицом она часто изображала фейн”

Гигантский Орголио - более низменный вид гордыни, порожденный Землей и Эолом, то есть чувственным и тщеславным тщеславием. Его приемный отец и хранитель его замка - Невежество. (Книга I. песнь VIII.)

Наконец, презрение вводится в других местах как форма гордости, которая выражается в оскорблении других.

§ LXXXIX. *Четвертая сторона*. Гнев. Женщина, разрывающая платье на груди. Надпись здесь неразборчива, но в копии эпохи Возрождения она гласит: “АЙРА КРУДЕЛИС ЕСТЬ Во МНЕ”.

Джотто представляет этот порок под тем же символом; но это самая слабая из всех фигур в капелле Арены. В “Гневе” Спенсера лев скачет верхом, размахивая горячей головней, его одежда запачкана кровью. Ярость, или Фурор, проявляется второстепенно в других местах. Мне кажется очень странным, что ни Джотто, ни Спенсер не изобразили *сдерживаемый* Гнев, который бесконечно ужасен; они оба делают его жестоким.

§ XC. *Пятая сторона*. Алчность. Пожилая женщина с вуалью на лбу и с мешочками денег в каждой руке. Фигура, поразительная по силе выражения. Горло все состоит из сухожилий с тонкими каналами глубоко между ними, напряженное, как от тревоги, и истощенное голодом; черты лица искажены голодом, глаза ввалились, взгляд яркий и напряженный, но без малейшей карикатурности. Надпись на копии эпохи Возрождения: “avaritia impletor”.

Алчность (порок) Спенсера гораздо слабее этого; но бог Маммона и его царство описаны им с присущей ему убедительностью. Обратите внимание на положение дома Ришессе:

“Между ними обоими был лишь небольшой шаг,
Который отделил Дом Ришессе от Адской пасти”.

Любопытно, что большинство моралистов путают скупость с алчностью, хотя это пороки, совершенно разные по своему воздействию на человеческое сердце и на структуру общества. Сребролюбие, грех Иуды и Анании, действительно является корнем всего зла в ожесточении сердца; но “алчность, которая есть идолопоклонство”, грех Ахава, то есть чрезмерное желание какого—либо видимого или признанного блага, — разрушающее таким образом душевный покой, - вероятно, вызывает гораздо больше страданий в сердце и ошибок в поведении, чем сама алчность, только алчность не так уж несовместима с христианством: ибо алчность может частично проистекать из яркости привязанностей и надежд, как у Давида , и будьте последовательны с, большим милосердием; не такой скупостью.

§ XCI. *Шестая сторона.* Безделье. Accidia. Фигура сильно откололась, обхватив руками две ветви деревьев.

Я не знаю, почему Праздность должна быть представлена как "среди деревьев", если только в Италии четырнадцатого века лесная страна не считалась пустыней и, следовательно, областью Праздности. Спенсер возлагает этот порок особенно на духовенство, —

“На сутулой заднице он предпочел сесть верхом,
облаченный в черное и худой,
Как святой монах, чтобы начать службу.
И в руке он все еще держал портупею,
Она сильно потрепалась, но немного покраснела”.

И он должным образом делает его лидером свиты пороков:

“Может показаться, что уэйн был очень злым вождем,
Когда такой человек указывал путь”

Обратите внимание на этот тонкий оттенок правды в “ношении” портупеи, указывающий на злоупотребление книгами со стороны праздных читателей, столь характерный для нежелательного обучения, начиная со школьника.

§ XCII. *Седьмая сторона.* тщеславие. Она самодовольно улыбается, глядя в зеркало у себя на коленях. Ее халат расшит розами, и розы образуют ее корону. Неразборчиво.

В выражении этого порока присутствует некоторая путаница между гордостью за свою внешность и легкомыслием. Я думаю, что в средневековый период слово *Vanitas* обычно имело тот смысл, который придавался ему в Священном Писании. “Пусть обманутый не уповает на суету, ибо Суета будет ему воздаянием”. “Суета сует”. “Господь знает помыслы мудрых, что они суетны”. Трудно найти этот грех, который после Гордыни является самым универсальным, возможно, самым фатальным из всех, поднимающий бурю во всей глубине нашей человечности “взмахнуть перышком или утопить муху”, определенно выраженный в искусстве. Даже Спенсер, я думаю, лишь частично выразил это в образе Федрии, точнее, Праздного Веселья, во второй книге. Однако эта идея полностью реализована на Ярмарке тщеславия в “Путешествии пилигрима”.

§ XCIII. *Восьмая сторона*. Зависть. Одно из самых благородных самовыражений в этой серии. Она злобно указывает пальцем; змея обвилась вокруг ее головы, как шапка, другая опоясывает талию, а на коленях у нее покоится дракон.

Джотто, однако, изобразил ее с еще большей утонченностью: ее пальцы заканчиваются когтями, и она поднимает правую руку с выражением отчасти бессильного сожаления, отчасти произвольного хватания; змея, вылетающая у нее изо рта, собирается укусить ее между глаз; у нее длинные перепончатые уши, рога на голове и пламя, пожирающее ее тело. Зависть Спенсера уступает зависти Джотто только потому, что идея безумия и остроты слуха наводится не на размер уха: в других отношениях она даже тоньше, соединяя идею ярости волка, на котором он скачет, с идеей порчи на его губах и обесцвечивания или искажения всего разума:

“Злобная зависть обуяла

ненасытного волка, и он все еще грыз

своими изъеденными язвами ядовитое мясо,

Так что весь яд растекся по его челюстям.

Говорят,

что он был одет в бесцветную одежду, полную глаз,

И на груди у него тайно лежала

ненавистная змея, хвост которой

сворачивается во множество складок, а жало подразумевает смерть”.

Он развил эту идею более подробно и еще более отвратительно в двенадцатой песни пятой книги.

§ XCIV. *Одиннадцатая столица*. Его украшение состоит из восьми птиц, расположенных так, как показано на рисунке V. “Семь ламп”, которые, однако, были зарисованы с копии эпохи Возрождения. Все эти птицы разнообразны по форме и поведению, но не настолько, чтобы требовать специального описания.

§ XCV. Двенадцатая столица. Она была очень интересной, но сильно испорчена, четыре ее фигуры полностью отколоты, а характер двух других совершенно не поддается расшифровке. К счастью, она была скопирована в тридцать третьей серии "Капитал эпохи Возрождения", по которой мы можем идентифицировать утраченные рисунки.

Первая сторона. Страдание. Мужчина с бледным лицом, по-видимому, умоляющий ребенка, скрестившего руки на груди. На его груди есть пряжка в форме раздвоенного сердца. С надписью "МИЗЕРИЯ".

Замысел этой фигуры не совсем очевиден, поскольку к ней ни в коем случае не относятся как к пороку; горе кажется реальным и похоже на горе бедного родителя, оплакивающего своего ребенка. И все же кажется, что оно помещено здесь как прямая противоположность добродетели Жизнерадостности, которая следует следующей по порядку; однако, я полагаю, скорее с намерением проиллюстрировать человеческую жизнь, чем характер порока, который, как мы видели, Данте поместил в круг ада. Словом в таком случае, я думаю, было бы "Tristitia", "нечестивая скорбь" Спенсера —

“Весь в собольем уборе, печально одетый,

Даун опустил свою унылую голову с тяжелой челкой:

.....

В руке у него была пара щипцов,

которыми он прижимал людей к сердцу”.

Он еще больше развил эту идею в другой фигуре из пятой песни четвертой книги:

Его звали Кэр; кузнец по профессии,

Который не щадил ни дня, ни ночи от работы;

Но для небольшой цели юрон клинья делал:

Это беспокойные мысли, которые вторгаются в осторожные умы.

Грубым было его одеяние, и все лохмотья были разорваны,

Не лучше было бы ему, не лучше бы о нем заботились;

С покрытыми волдырями руками среди золы Брент”.

Однако следует отметить, что в копии эпохи Возрождения эта фигура названа не Мизерией, а “Мизерикордией”. Сокращение очень умеренное, Мизерикордия на старом письме всегда писалась как “Миа”. Если это прочтение верно, фигура помещена здесь скорее как спутница, чем противоположность Жизнерадостности; если, конечно, она не предназначена для объединения идеи Милосердия и Сострадания с идеей Священной Скорби.

§ XCVI. *Вторая сторона.* Жизнерадостность. Женщина с длинными распущенными волосами, увенчанная розами, играющая на тамбурине и поющая с приоткрытыми губами. Надпись “алакритас”.

Мы уже встречались с этой добродетелью среди тех, кому Спенсер уделил особое внимание в отношении женственности. На копии эпохи Возрождения написано “ALACHRITAS CHANIT MECUM”. Обратите внимание на гортанные звуки богатого и полностью развитого венецианского диалекта, которые теперь влияют на латынь, свободную от них в более ранних заглавных буквах.

§ XCVII. *Третья сторона.* Уничтожен; но, судя по копии, мы обнаруживаем, что это была Stultitia, Безумие; и там он представлен просто как человек, *едущий* верхом, скульптура, достойная внимания жителей Англии, которые привозят своих лошадей в Венецию. Джотто дарит Стультиции перо, шапочку и дубинку. В ранних рукописях он всегда ест одной рукой, а другой наносит удар; в более поздних на нем шапочка с бубенчиками или шапочка с петушиной головой, откуда и произошло слово “щеголь”.

§ XCVIII. *Четвертая сторона.* Уничтожено все, кроме книги, которая отождествляет ее с “Небесным целомудрием” копии эпохи Возрождения; там изображена женщина, указывающая на книгу (связывающая монастырскую жизнь с занятием литературой?).

Целомудрие Бритомарт в исполнении Спенсера - самое изысканное из всех его персонажей; но, как уже отмечалось, это Целомудрие не монастырской, а супружеской жизни.

§ XCIX. *Пятая сторона.* Остался только свиток; но, судя по копии, мы видим, что это была Честность или Истина. Надпись “HONESTATEM DILIGO”. Очень любопытно, что из всех рассмотренных нами христианских систем добродетелей мы нашли эту только в Венеции.

По правде говоря, Уна Спенсер - после Честити самый изысканный персонаж “Королевы фей”.

§ C. *Шестая сторона.* Ложь. Пожилая женщина, опирающаяся на костыль; и надпись на копии: “FALSITAS IN ME SEMPER EST”. Фидесса Спенсера, великого врага Уна, или Истины, задумана гораздо тоньше, вероятно, не без особой ссылки на папские обманы. В своем истинном обличье она отвратительная ведьма, но по своему внешнему виду,

“Прекрасная леди, одетая в ало-красное,

украшенное золотом и жемчугом;...

Весь ее распутный конь был увешан

мишурной сбруей, сотканной подобно волне,

на его уздечке звенели золотые ремни, а боссы были храбрыми”.

Мошенник Данте, Герион, - лучшее олицетворение всего, но описание (“Ад”, песнь XVII) слишком длинное, чтобы его цитировать.

§ CI. *Седьмая сторона.* Несправедливость. Вооруженная фигура с алебардой; то же самое и в копии. Фигура, используемая Джотто с особым намерением изобразить несправедливое правительство, изображена у ворот осажденного замка в лесу, между скалами, в то время как у его ног совершаются различные акты насилия. “Адиция” Спенсера - разъяренная ведьма, наконец превратившаяся в тигрицу.

Восьмая сторона. Мужчина с кинжалом печально смотрит на ребенка, который поворачивается к нему спиной. Я не могу понять эту цифру. В копии написано: “ASTINECIA (Абстиненция?) OPITIMA”.

§ III. Тринадцатая столица. На ней круглые головы львов, грубо вырезанные.

Четырнадцатая столица. В ней обитают различные животные, каждое из которых сидит на задних лапах. Три собаки, одна борзая, одна длинношерстная, другая короткошерстная, с колокольчиками на шее; две обезьяны, у одной шерсть веерообразно торчит по обе стороны морды; благородный кабан с остро подстриженными клыками, копытами и щетиной; и лев и львица.

§ III. Пятнадцатая столица. Колонна, к которой он относится, толще остальных, как и колонна над ним в верхней галерее.

Скульптура этой столицы также намного грубее и кажется мне более поздней, чем у остальных; и на ней нет надписи, что вызывает смущение, поскольку ее сюжеты имели большое значение; но я полагаю, Сельватико прав, предполагая, что она предназначалась для общей иллюстрации Праздности.

Первая сторона. Женщина с прялкой; ее пояс богато украшен и застегнут пряжкой.

Вторая сторона. Юноша в длинной мантии, с розой в руке.

Третья сторона. Женщина в тюрбане гладит щенка, которого держит за лапы.

Четвертая сторона. Мужчина с попугаем.

Пятая сторона. Женщина в очень богатом наряде, с заплетенными волосами и в платье, собранном в мелкие складки, держит четки (?) в левой руке, правую прижимает к груди.

Шестая сторона. Мужчина с очень задумчивым лицом, кладущий руку на листья заглавной буквы.

Седьмая сторона. Коронованная дама с розой в руке.

Восьмая сторона. Мальчик с мячом в левой руке, а правую положил на грудь.

§ Гражданский. Шестнадцатая столица. Он украшен восемью большими головами, частично задуманными как гротескные, [156](#) и очень грубые и плохие, за исключением только шестой стороны, которая полностью отличается от всех остальных и выглядит как портрет. Оно тонкое, вдумчивое и достойное; совершенно прекрасное во всех отношениях. На нем шапка, увенчанная двумя крылатыми львами; и поэтому я думаю, что Сельватико, должно быть, неточно написал список, приведенный в примечании, поскольку эта голова, несомненно, призвана выразить превосходство венецианского характера над характером других наций. Нет ничего

более примечательного во всей ранней скульптуре, чем умение ценить признаки достоинства характера в чертах лица и то, как оно может несколькими штрихами подчеркнуть главную фигуру в любом предмете.

§ Резюме. Семнадцатая столица. Она была настолько разрушена морским ветром, который дует в этом месте аркады за углом дворца, что надписи на ней больше не разборчивы, а большая часть рисунков исчезла. Сельватико перечисляет их следующим образом: Соломон, мудрец; Присциан, грамматик; Аристотель, логик; Туллий, оратор; Пифагор, философ; Архимед, механик; Орфей, музыкант; Птолемей, астроном. Фактически сохранившиеся фрагменты следующие:

Первая сторона. Фигура с двумя книгами, в мантии, богато украшенной кругами роз. С надписью “SALOMON (SAP)IENS”.

Вторая сторона. Человек с одной книгой, внимательно изучающий ее: в руке у него длинная палка или тростинка. От надписи остались только буквы “GRAMMATIC”.

Третья сторона. АРИСТОТЕЛЬ: ”так начертано. У него двойная остроконечная борода и плоская кепка, из-под которой на спину ниспадают длинные волосы.

Четвертая сторона. Уничтожен.

Пятая сторона. Уничтожено все, кроме доски с тремя (фишками?) на ней.

Шестая сторона. Фигура с циркулем. Надпись “ГЕОМЕТРИЯ**”

Седьмая сторона. Не осталось ничего, кроме гитары с ручкой в виде головы льва.

Восьмая сторона. Уничтожен.

§ CVI. Теперь мы прибыли в восемнадцатую столицу, самую интересную и красивую из дворцовых. Он представляет планеты, солнце и луну в тех частях зодиака, которые астрологи называют их “домами”, и, возможно, указывает по положению, в котором они расположены, период года, в который был заложен этот великий краеугольный камень. Надписи наверху были написаны причудливыми латинскими рифмами, но сейчас их можно расшифровать только фрагментами, и то с большим трудом, потому что ржавый железный стержень, скрепляющий счеты, при своем расширении отколол почти все верхние части камня, а вместе с ними и знаки сжатия, которые имеют большое значение. Я приведу фрагменты из них, которые смог расшифровать; сначала в том виде, в каком буквы стоят на самом деле (заклучив те, в отношении которых я сомневаюсь, в скобки, с пометкой вопроса), а затем в том виде, в каком я бы их прочитал.

§ CVII. Следует исходить из того, что в современной астрологии дома планет расположены следующим образом:

Дом	the	Солнце,	является	Лев.
"			Луны,	Рак.
"	из	Марс,	"	Овна и Скорпиона.
"		Венера,	"	Телец и Весы.

"	Меркурий,	"	Близнецы и Дева".
"	Юпитер,	"	Стрелец и Рыбы.
"	Сатурн,	"	Козерог".
"	Гершель,	"	Водолей.

Поскольку планета Гершеля, конечно, неизвестна древним астрологам, у нас есть только остальные шесть планетарных сил вместе с солнцем; а Водолей приписан Сатурну как его дом. Я вообще не смог найти Козерога; но этот знак, возможно, был отколот, так как вся заглавная часть сильно повреждена. На восьмой стороне заглавной буквы, которую сейчас занимала бы планета Гершеля, изображена скульптура "Сотворение человека": это самая заметная сторона, та, что расположена по диагонали угла; или восьмая в нашем обычном способе чтения заглавных букв, от которого я не отступаю.

§ CVIII. *Таким образом, на первой стороне, обращенной к морю, изображен Водолей, как дом Сатурна, в виде сидящей фигуры, красиво задрапированной, льющей струю воды из амфоры на листья капители. Его надпись гласит:*

“ET SATURNE DOMUS (ЭКЛОЦЕРУНТ?) 1-7 века”.

§ CIX. *Вторая сторона.* Юпитер в его домах Стрелец и Рыбы изображался восседающим на троне, в верхнем одеянии, расположенном расходящимися складками вокруг шеи и ниспадающем на грудь, украшенном маленькими висячими заклепками в виде трилистника или выступов. На нем надета опущенная шляпа и длинные перчатки; но складки на шее, выступающие вперед, чтобы выразить лучи звезды, являются самой примечательной чертой фигуры. Он поднимает свой скипетр в левой руке над Стрельцом, представленным в виде кентавра Хирона, а в правой держит две громовержцы. Что-то грубое, похожее на третью рыбку, было отломано под ними; тем легче, что эта часть группы полностью подрезана, и две рыбки блестят на свету, выделяясь в глубоком мраке под листьями. Надпись такая:

“INDE JOVI”¹⁵⁷ DONA PISES SIMUL ATQs CIRONA.”

Или,

“Inde Jovis dona

Pisces simul atque Chirona.”

Домус, я полагаю, следует понимать раньше Иовиса: “Тогда дом Юпитера дает (или управляет?) рыбы и Хирон”.

§ CX. *Третья сторона.* Марс, в его домах Овен и Скорпион. Изображен в виде очень уродливого рыцаря в кольчуге, сидящего боком на баране, у которого отломаны рога, и держащего в левой руке большого скорпиона, хвост которого также сломан, к бесконечному огорчению группы, поскольку он, кажется, свернулся поперек углового листа и образовал яркую линию света, подобную рыбе в руке Юпитера. Рыцарь несет щит, на котором изваяны огонь и вода, а на копье - знамя со словом “DEFEROSUM”, которое некоторое время озадачивало меня. Я полагаю, его следует читать “De ferro sum”, что на *венецианской* латыни означало бы “Я из железа”.

§ CXI. *Четвертая сторона.* Солнце, в его доме Лев. Изображен под фигурой Аполлона, сидящего на Льве, с лучами, исходящими из его головы, и миром в его руке. Надпись:

“TU ES DOMU’ SOLIS (QUO *) SIGNE LEONI.”

Я полагаю, что первая фраза звучит так: “Tunc est Domus solis”; но после “quo” идет буква, и я понятия не имею, что означает падеж signum “сигне”.

§ CXII. *Пятая сторона.* Венера, в ее домах Телец и Весы. Самая красивая фигурка из серии. Она сидит верхом на быке, у которого глубокая подвздошная кость и он лучше подстрижен, чем большинство животных, держа зеркало в правой руке, а весы - в левой. Ее грудь очень благородно и нежно обозначена под складками драпировки, которая изящно изучается при падении. То, что осталось от надписи, гласит:

“LIBRA CUM TAURO DOMUS * * * PURIOR AUR *.”

§ CXIII. *Шестая сторона.* Меркурий, изображенный в кепке с откидывающейся крышкой и книгой в руках: его поддерживают трое детей в полулежащем положении, представляющих его дома Близнецы и Дева. Но я не могу разобрать надпись, хотя она более разборчива, чем обычно.

“OCCUPAT ERIGONE STIBONS GEMINUQ’ LACONE.”

§ CXIV. *Седьмая сторона.* Луна в ее доме Рака. Эта скульптура, обращенная в сторону Пьяцетты, является самой живописной из серии. Луна изображена в виде женщины в лодке на море, которая поднимает полумесяц в правой руке, а левой вытаскивает из волн краба, поднимающегося по борту лодки. Луна, я полагаю, была изображена на египетских скульптурах в виде лодки; но я скорее думаю, что венецианец не знал об этом и что он хотел выразить особую сладость лунного света в Венеции, видимого через лагуны. Было ли это задумано при размещении планеты в лодке, может быть сомнительно, но, несомненно, идея должна была быть передана одеждой фигуры. Ибо все драпировки других фигур на этой капители, как и на остальном фасаде, расположены строгими, но пышными складками, почти не показывая форм под ними; но драпировка луны *колышется* до самых ее ног, так что в точности передает дрожание лунного света на волнах. Эта прекрасная идея в высшей степени характерна для вдумчивости ранних скульпторов: сейчас можно найти пятьсот человек, которые могли бы вырезать драпировку как таковую гораздо лучше для того, кто расположил бы ее складки с таким намерением. Надпись такая:

“ЛУННЫЙ РАК ДОМА Т. ПБЕТ ЙОРБЕ СИНЬОРУ”.

§ CXV. *Восьмая сторона.* Бог, создающий Человека. Изображен в виде фигуры на троне со славой вокруг головы, кладущей левую руку на голову обнаженного юноши и поддерживающей его правой рукой. Надпись долгое время озадачивала меня; но, за исключением утраченных букв “формавит” и “м” и буквы без начертания, но для меня неразборчивой перед словом “Ева” в форме цифры 7, я благополучно установил остальное.

“ДЕЛИМО ДСАДА ДЕКО СТАФО * * АВИТРОЕВА”.

Или

“De limo Dominus Adam, de costa fo(r)m avit Evam”;

Из праха Господь сотворил Адама, а из ребра Еву.

Следовательно, я полагаю, что вся эта столица — главная в старом дворце — была предназначена для обозначения, во-первых, формирования планет для служения человеку на земле; во-вторых, полного подчинения судеб и состояния человека воле Бога, как это определено с тех времен, когда были созданы земля и звезды, и, фактически, записано в объеме самих звезд.

В такой интерпретации доктрины судебной астрологии не только соответствовали самому духовному и скромному христианству, но и помогали ему.

По мастерству исполнения и сочетанию листвы эта капитель в целом лучшая из известных мне в Европе. Скульптор вложил в нее всю свою силу. Я надеюсь, что он появится среди других венецианских слепков, недавно сделанных для Хрустального дворца; но если нет, я сам отлил все его фигуры и две его створки и намерен сделать их рисунки в большом масштабе в моем фолианте.

§ CXVI. Девятнадцатая столица. Это, конечно, второе здание, если считать от моря, со стороны Пьяцетты, а угол со стороны фигового дерева называют первым.

Это самая важная столица, о чем свидетельствуют даты, во всем дворце. С ним были предприняты большие усилия, и в какую-то часть сопутствующей мебели или украшений каждой из его фигур был вставлен небольшой кусочек цветного мрамора, имеющий особое значение: поскольку капитель представляет *искусство скульптуры и архитектуры*; и вставка цветных камней (которые слишком малы, чтобы быть эффективными на расстоянии, и находятся только в этой капительнице из всей серии) является просто выражением ощущения архитектором существенной важности этого искусства инкрустации и ценности цвета вообще в его собственном искусстве.

§ CXVII. *Первая сторона*. “СВЯТОЙ. СИМПЛИЦИЙ”: так написано. Фигура, обрабатывающая заостренным резцом небольшой продолговатый брусок зеленого серпентина, примерно четыре дюйма в длину и один в ширину, с инкрустацией в капитель. Стамеска, конечно, в левой руке, но правая поднята открытой ладонью наружу.

Вторая сторона. Фигура в короне, вырезающая изображение ребенка на небольшой статуе с основанием из красного мрамора. Скульптурная фигура имеет высокую отделку и по типу головы очень похожа на Ветчину или Иафета под углом к виноградной лозе. Надпись стерта.

Третья сторона. Старик, некоронованный, но с вьющимися волосами, работающий над небольшой колонной, капитель которой завершена, и маленьким стержнем из темно-красного мрамора с более бледными красными пятнами. Капитель имеет точно такую же форму, как во дворце Тьеполо и других произведениях Венеции тринадцатого века. Одной этой цифры было бы вполне достаточно, без каких-либо других свидетельств, чтобы определить дату постройки

этой части герцогского дворца как, во всяком случае, не позднее первой половины четырнадцатого века. Надпись на нем стерта, вся, кроме “ДИСИПУЛО”.

Четвертая сторона. Фигура в короне; но предмет, над которым она работала, отколот, и вся надпись, кроме “ST. E(N?)КАК”.

Пятая сторона. Мужчина в тюрбане и с острой стамеской работает над чем-то вроде панели или ниши, задняя сторона которой из красного мрамора.

Шестая сторона. Фигура в короне, с молотком и зубилом, использованная для небольшого ряда окон пятого порядка, с розами, установленными вместо круглых украшений между шпандрилами, с богатым карнизом и вставленной сверху мраморной полосой. Эта скульптура сообщает нам дату окна пятого порядка, которое, как она показывает, было универсальным в начале четырнадцатого века.

В блоке, над которым работает скульптор, также есть пять арок, отмечающих частоту появления числа пять в оконных группах того времени.

Седьмая сторона. Фигура за работой над пилястрой с ломбардской капителью XIII века (о серии форм венецианских капителей читайте в заключительном приложении к следующему тому), стержень из темно-красного пятнистого мрамора.

Восьмая сторона. Фигура с богатой открытой короной, выполненная над изящной лежащей статуей, голова которой покоится на подушке, покрытой богатым клетчатым рисунком; вся она опирается на глыбу темно-красного мрамора. Надпись откололась, вся, кроме “СВЯТОЙ Сим. (Симмах?) Таким образом, всего, по-видимому, было пять святых, двое из которых были папами, если Симплиций является папой с таким именем (трое спереди, по двое с четвертой и шестой сторон), чередующихся с тремя некоронованными мастерами ручного скульптурного труда. Поэтому я не оскорбил наших нынешних архитекторов, сказав выше, что они “должны работать во дворе каменщика вместе со своими людьми”. Трудно было бы найти более интересное выражение того преданного духа, в котором в то время велась вся великая работа.

§ CXVIII. Двадцатая столица. Она украшена головами животных и является лучшей из всей серии по своей широкой массивности; она настолько просто отражает величие стиля всего здания, что я выбрал ее для первой пластины в моей работе над фолиантом. Однако, несмотря на строгость его плана, он выполнен с большой тщательностью в деталях поверхности; и декоративная ценность мельчайшей чеканки, обеспечиваемой нежным оперением птиц и скоплением пчел на сотах в пасти медведя, в отличие от подчеркнутой простоты его общей формы, не может не вызывать восхищения. Кроме того, в ветвях листвы по бокам и под кочанами больше изящества, жизни и разнообразия, чем в любой другой капительнице серии, хотя ранняя работа отличается значительной твердостью и холодностью более крупных кочанов. Мастер Северной Готики, лучше знакомый с медведями и волками, чем это было возможно на месте Святого Марка, вложил бы в эти головы гораздо больше жизни, но он не смог бы сочинить их более искусно.

§ CXIX. *Первая сторона.* Лев с оленьей ногой в пасти. Тем читателям, у кого есть пластинка с фолиантом, следует обратить внимание на необычный способ вырезания уха в форме кольца,

зазубренного или с бороздками по краю; архаичный способ обработки, характерный для львиных голов четырнадцатого века во Дворце герцогов. Когда мы подходим к произведению эпохи Возрождения, уши львов становятся гладкими. Надпись простая: “ЛЕВ”.

Вторая сторона. Волк с мертвой птицей во рту, его тело удивительно верно выражает пассивность смерти. Каждое перо обработано центральным пером и расходящимися нитями. Надпись “ВОЛЧАНКА”.

Третья сторона. Лиса, совсем не похожая на лису, с мертвым петухом во рту, ее гребень и висячая шея превосходно сделаны так, чтобы ниспадать на большой угловой лист капители, хвост свисает с другой стороны, длинные прямые перья изысканно подстрижены. С надписью “(ВУЛЬП?) есть”.

Четвертая сторона. Полностью откололся.

Пятая сторона. “АПЕР”. С хорошими клыками, с кукурузной головкой во рту; по крайней мере, я предполагаю, что это кукуруза, хотя по форме напоминает сосновую шишку.

Шестая сторона. “ЧАНИС”. С костью, очень плохо ограненной; и лысая порода собак с уродливыми отвислыми ушами.

Седьмая сторона. “МУСКИПУЛУС”. С крысой (?) во рту.

Восьмая сторона. “УРСУС”. С сотами, покрытыми крупными пчелами.

§ СХХ. Двадцать первая столица. Представляет основные низшие профессии.

Первая сторона. Старик с глубокими морщинами на лбу и очень выразительными чертами лица, взбивающий молотком что-то вроде ступки. Надпись “LAPICIDA SUM”.

Вторая сторона. Я полагаю, ювелир; он ударяет легким молотком по маленькой плоской чаше или патере на заостренной наковальне. Надпись исчезла.

Третья сторона. Сапожник с башмаком в руке и инструментом для резки кожи, подвешенным рядом с ним. Надпись не поддается расшифровке.

Четвертая сторона. Сильно сломана. Плотник строгаёт балку, опирающуюся на два горизонтальных бревна. С надписью “СУММА КАРПЕНТАРИУСА”.

Пятая сторона. Фигура, перекладывающая фрукты в кадку; последняя очень тщательно вырезана из того, что, по-видимому, было превосходным куском бондарной промышленности. Поверх него перекрещиваются две тонкие планки. Надпись, ныне утраченная, была, по словам Сельватико, “МЕНСУРАТОР”?

Шестая сторона. Мужчина с большой мотыгой разрывает землю, которая лежит перед ним неровными бороздами и комьями. Сейчас не поддается расшифровке, но, по словам Сельватико, “АГРИЧОЛА”.

Седьмая сторона. Мужчина в свисающей шапке, пишущий на большом свитке, который лежит у него на коленях. Надпись “NOTARIUS SUM”.

Восьмая сторона. Человек, кующий меч или лезвие косы: он носит большую тюбетейку; бьет большим молотком по массивной наковальне; на нем написано “FABER SUM”.

§ СХХI. Двадцать вторая столица. Возраст человека; и влияние планет на человеческую жизнь.

Первая сторона. Луна, управляющая младенчеством в течение четырех лет, согласно Сельватико. У меня нет никаких сведений об этой стороне, поскольку, я полагаю, мне помешала приставить к ней лестницу какая-то фруктовая лавка или другое препятствие в ходе моего обычного осмотра, а затем я забыл вернуться к ней.

Вторая сторона. Ребенок с табличкой и начертанным на ней алфавитом. Надпись над ней - “MEKUREUS DNT. PAN-PAN. X.”

Или “Mercurius dominatur pueritiæ per annos X.” (Сельватико читает VII.) “Меркурий управляет детством в течение десяти (или семи) лет”.

Третья сторона. Юноша постарше с другой табличкой, но сломанной. Надпись “ADOLOSCENCIE * * * P. AN. VII”

Сельватико полностью пропускает эту сторону, как я сделал с первой, так что потерянную планету восстановить невозможно, поскольку надпись теперь стерта. Обратите внимание на о вместо е в подростковом возрасте; точно так же мы постоянно находим и вместо о; это показывает, вместе со многими другими неоспоримыми доказательствами того же рода, насколько полным и глубоким всегда оставалось старое произношение латыни и насколько нелепым показалось бы римскому уху наше смягчение гласных в английском языке.

Четвертая сторона. Юноша с ястребом на кулаке.

“ЮВЕНТУТИ до СЕРЕДИНЫ XIX века”.

Сын управляет молодежью девятнадцать лет.

Пятая сторона. Сидящий мужчина в шлеме, с мечом через плечо. Надпись

“СЕНЕКТУТИ ОТ МАРСА. P. AN. XV”.

Марс управляет взрослостью в течение пятнадцати лет.

Шестая сторона. Очень грациозная и безмятежная фигура в кепке с подвесками, читающая.

“СЕНИЦИЯ ЮПИТЕРА, П. XII”.

Юпитер управляет возрастом в течение двенадцати лет.

Седьмая сторона. Старик в тюбетейке молится.

“ДРЯХЛЕТЬ ВСЮ ЖИЗНЬ” (Saturnus usque ad mortem).

Сатурн управляет дряхлостью до самой смерти.

Восьмая сторона. Мертвое тело, лежащее на матрасе.

“ULTIMA EST MORS PENA PECCATI”.

Последней приходит смерть, наказание за грех.

§ СХХII. "Семь эпох" Шекспира, конечно, являются всего лишь выражением этой ранней и хорошо известной системы. Он лишил старческое слабоумие его преданности; но я думаю мудро, поскольку итальянская система подразумевает, что преданность всегда откладывалась или должна была откладываться до старческого слабоумия.

Двадцать третья столица. Я согласен с Сельватико в том, что она была отреставрирована. Ее украшают большие и вульгарные головы.

§ СХХIII. Двадцать четвертая столица. Это относится к большой шахте, которая поддерживает большую партийную стену Зала дель Гран Консильо. Древко толще остальных; но капитель, хотя и древняя, грубая и несколько уступает по конструкции остальным из этой серии. Она представляет историю брака: влюбленный сначала видит свою возлюбленную у окна, затем обращается к ней, приносит ей подарки; затем свадьба, рождение и смерть ребенка. Но я не смог как следует рассмотреть эти скульптуры, потому что колонна перегорожена перилами, которые окружают два орудия, установленные перед австрийской гауптвахтой.

§ СХХIV. Двадцать пятая столица. Здесь представлены занятия на месяцы, с которыми мы уже достаточно знакомы. Однако в этой серии есть одна или две разновидности, на которые стоит обратить внимание.

Первая сторона. Марш. Торжественно восседает в богатом наряде, как в начале года.

Вторая сторона. Апрель и май. Апрель с ягненком: Май с веером из перьев в руке.

Третья сторона. Июнь. Несущая вишни в корзинке.

Я не приводил эту серию вместе с другими в предыдущей главе, потому что это изображение июня носит исключительно венецианский характер. Он называется “месяц вишен”, mese delle seriese, в популярном стихотворении о заговоре Тьеполо, процитированном выше, том I.

Вишни, выращиваемые в основном недалеко от Венеции, темно-красного цвета и крупные, но не очень вкусные, хотя и освежающие. Они вырезаны на колонне с большой тщательностью, все их стебли подрезаны.

Четвертая сторона. Июль и август. Первая жатва; из трубчатого стебля выбиваются листья полученной соломы. Август, напротив, бьет (зерно?) в корзину.

Пятая сторона. Сентябрь. Женщина, стоящая в кадке с вином и держащая в руках виноградную ветвь. Очень красиво.

Шестая сторона. Октябрь и ноябрь. Я не мог разобраться, чем они занимаются; кажется, они жарят или отваривают какой-то корень на огне.

Седьмая сторона. Декабрь. Как обычно, убивают свиней.

Восьмая сторона. Январь греет ноги, а февраль жарит рыбу. Это последнее занятие также характерно для венецианской зимы, как вишни для венецианского лета.

Надписи не поддаются расшифровке, за исключением нескольких букв здесь и там и слов MARCIUS, APRILIS и FEBRUARIUS.

Это последняя из капителей раннего дворца; следующая, или двадцать шестая капитель, является первой из тех, что были выполнены в пятнадцатом веке под руководством Фоскари; и, следовательно, путешественнику ничего не остается, как сравнить базовые копии более ранних работ с их оригиналами или понаблюдать за полным отсутствием изобретательности у скульптора эпохи Возрождения, где бы он ни полагался на свои собственные ресурсы. Это, однако, всегда, за исключением двадцать седьмого и последнего заглавных, которые оба прекрасны.

Я просто перечислю темы и укажу на плагиат в этих заглавных текстах, поскольку они не заслуживают описания.

§ CXXV. Двадцать шестая заглавная. Скопировано с пятнадцатой, просто изменив последовательность цифр.

Двадцать седьмая столица. Я думаю, вполне возможно, что это часть старой работы, перенесенной при соединении нового дворца со старым; во всяком случае, он хорошо спроектирован, хотя и немного грубоват. На нем представлены восемь различных видов фруктов, каждый в корзинке; символы хорошо даны, а группы хорошо расположены, но без особой тщательности или отделки. Имена написаны выше, хотя и несколько излишне, и, безусловно, с таким же неуважением к интеллекту зрителя, как к искусству скульптора, а именно: ЗЕРЕКСИС, ПИРИ, ЧУКУМЕРИС, ПЕРСИЧИ, ЗУЧЕ, МОЛОНИ, ФИЧИ, ХУВА. Зерексис (вишня) и Зуче (тыква) начинаются на одну и ту же букву, я не уверен, означает ли это z, s или c. Зуче - это обычные тыквы, разделенные на два выступа, один больше другого, похожие на бутылку, сдавленную у горлышка; а молони - это длинные арбузы, которые в жареном виде и по сей день являются основным продуктом питания венецианцев.

§ CXXVI. Двадцать восьмая заглавная. Скопировано с седьмой.

Двадцать девятая заглавная. Скопировано с девятой.

Тридцатая заглавная. Скопировано с десятой. “Accidia” примечательна завершенной надписью “ACCIDIA ME STRINGIT”, а “Luxuria” - полным отсутствием выражения, суровым и спокойным лицом, халатом до шеи и рукой на груди. Надпись тоже другая: “luxuria sum sterco (?) inferi” (?).

Тридцать первая заглавная. Скопировано с восьмой.

Тридцать вторая Столица. Надписи нет, только фигуры в полных одеждах, бессмысленно кладущие руки себе на плечи, головы или подбородки, или на листья вокруг них.

Тридцать третья заглавная. Скопировано с двенадцатой.

Тридцать четвертая заглавная. Скопировано с одиннадцатой.

Тридцать пятая столица. У нее есть дети с птицами или фруктами, красивые чертами лица и совершенно невыразительные, как херувимы восемнадцатого века.

§ CXXVII. Тридцать шестая столица. Это последняя часть фасада Пьяцетты, самого изысканного фасада под углом Суждения. Его листва скопирована с восемнадцатой на противоположной стороне, и скульптор эпохи Возрождения постарался усовершенствовать ее, из-за чего он просто утратил часть ее истинности и силы. Эта капитель, однако, поначалу всегда будет казаться самой красивой из всей серии: и действительно, она очень благородна; ее группы фигур тщательно проработаны, они очень изящны и гораздо приятнее, чем группы фигур более ранней работы, хотя в них меньше реальной силы; а ее листва уступает только великолепному фиговому дереву angle. Он представляет на своей лицевой или первой стороне Правосудие на троне, восседающее на двух львах; а на семи других сторонах примеры актов справедливости или благого правления или фигуры законодателей в следующем порядке:

Вторая сторона. Аристотель с двумя учениками излагает законы. Надпись:

“АРИСТОТЕЛЬ, КОТОРЫЙ УМИРАЕТ ЛЕГЕ”.

Аристотель, который провозглашает законы.

Третья сторона. Я потерял свою заметку с этой стороны: Сельватико и Лазари называют ее “Исидор” (?).[158](#)

Четвертая сторона. Солон со своими учениками. Надпись:

“САЛО ЕДИНО ДЛЯ СПАСЕНИЯ Греции ОТ СМЕРТИ”.

Солон, один из семи мудрецов Греции, который провозглашает законы.

Обратите внимание, кстати, на чистый венецианский диалект, используемый в этой столице, вместо латыни в более древних. Один из сидящих учеников в этой скульптуре удивительно красив в своем ниспадающем одеянии.

Пятая сторона. Целомудрие Сципиона. Надпись:

“ISIPIONE A CHASTITA CH * * * E LA FIA (e la figlia?) * * ЕСТЬ”.

Солдат в шляпе с плюмажем представляет коленопреклоненную девушку сидящему Сципиону, который задумчиво отворачивается.

Шестая сторона. Нума Помпилий строит церкви.

“NUMA POMPILIO IMPERADOR EDIFICHADOR DI TEMPI E CHIESE.”

Нума, в подобии шляпы с короной наверху, направляет солдата в римских доспехах (обратите внимание на это, в отличие от кольчуги более ранних капителей). Они указывают на трехэтажную башню, украшенную ажурными элементами.

Седьмая сторона. Моисей, получающий закон. Начертано:

“QUANDO MOSE RECEVE LA LEGE I SUL MONTE.”

Моисей стоит на коленях на скале, откуда произрастает чудесное дерево с тремя гроздьями ягод в центре трех листьев, остроконечных и причудливых, похожих на прекрасную северную готику. Половинка фигуры Божества выходит из абака, рука встречается с рукой Моисея, обе вытянуты в полную силу, между ними - каменные таблички.

Восьмая сторона. Траян вершит правосудие над вдовой.

“TRAJANO IMPERADOR CHE FA JUSTITIA A LA VEDOVA.”

Он едет бодро, его мантия развевается позади: вдова стоит на коленях перед его лошастью.

§ CXXVIII. Читатель заметит, что эта столица представляет особый интерес в связи с широко обсуждаемым вопросом о характере позднейшего правительства Венеции. Это утверждение этим правительством своей веры в то, что только правосудие может быть основой его стабильности; подобно тому, как эти камни Правосудия и Рассудительности являются основой его залов совета. И это исповедание их веры может быть истолковано двояко. Большинство современных историков назвали бы это, как и постоянные ссылки на принципы справедливости в политическом и юридическом языке того периода, [159](#) не более чем прикрытием совершенного насилия и вины; и можно легко доказать, что так оно и было в мириадах примеров. Но в целом я считаю, что выражение чувств должно быть искренним. Я не верю, что большинство ведущих венецианцев того периода, чьи портреты дошли до нас, были сознательными и вечными лицемерами. Я не вижу лицемерия на их лицах. В нем много способности, много тонкости, много естественной и приобретенной сдержанности; но никакой подлости. Напротив, бесконечное величие, покой, мужество и особое единство и безмятежность выражения, которые приходят от искренности или *цельности* сердца, и которые потребовалось бы много доказательств, чтобы заставить меня поверить, могли быть каким-либо образом видны на лице неискреннего человека. Поэтому я верю, что эти венецианские аристократы пятнадцатого века в основном стремились вершить суд и справедливость по отношению ко всем людям; но, поскольку вся система морали была к тому времени подорвана учением Римской церкви, идея справедливости отделилась от идеи истины, так что лицемерие в интересах государства приобрело вид долга. Нам, возможно, лучше было бы с некоторой осторожностью рассмотреть способ, которым осуществляется наше собственное правительство, и случайные различия между парламентской и частной моралью, прежде чем мы будем безжалостно судить венецианцев в этом отношении. Секретность, с которой проводились их политические и уголовные процессы, современному взгляду кажется признанием в зловещных намерениях; но не может ли это также рассматриваться, и с большей вероятностью, как результат попытки восстановить справедливость в эпоху насилия?— единственное средство, с помощью которого Закон мог утвердиться в условиях феодализма. Не могли бы ирландские присяжные в наши дни обоснованно желать проводить свои разбирательства с некоторым большим приближением к судебным принципам Совета Десяти? Наконец, если мы проанализируем с критической точностью свидетельства, на которых

основаны наши нынешние впечатления о венецианском правительстве, мы обнаружим, во-первых, что две трети преданий о его жестокостях являются романтическими баснями; во-вторых, что преступления, виновность которых может быть доказана, отличаются от преступлений, совершенных другими итальянскими державами, только тем, что они совершались менее бессмысленно и при более глубоком убеждении в их политической целесообразности; и, наконец, что окончательное падение венецианской державы, по-видимому, обусловлено не столько принципами его правления, сколько их забытый в погоне за удовольствиями.

§ СХХIX. Теперь мы рассмотрели те части дворца, которые содержат основные свидетельства чувства его строителей. Капители верхней аркады чрезвычайно разнообразны по своему характеру; их рисунок образован, как и в нижнем ряду, восемью листьями, закрученными в спираль по углам и поддерживающими фигуры по бокам; но на этих фигурах нет надписей, и хотя они, очевидно, не лишены смысла, их нельзя истолковать, не обладая большим знанием древней символики, чем я обладаю. Многие капители, обращенные к морю, по-видимому, были отреставрированы и представляют собой грубые копии древних; другие, хотя и кажутся оригинальными, были несколько небрежно обработаны; но те из них, которые являются подлинными и тщательно обработанными, даже изящнее по композиции, чем любые другие, за исключением восемнадцатой, в нижней галерее. Путешественнику в Венеции следует подняться в коридор и с большим вниманием осмотреть ряд капителей, которые тянутся со стороны Пьяцетты от угла со смоковницами до пилястры, поддерживающей боковую стену Зала Большого Совета. Как примеры изящной композиции с массивными капителями, предназначенные для усердного служения и отдаленного эффекта, это одни из лучших вещей, которые я знаю в готическом искусстве; а то, что над фиговым деревом, примечательно своими скульптурами четырех ветров; каждая сторона обращена к изображенному ветру. Леванте, восточный ветер; фигура с лучами вокруг головы, чтобы показать, что когда дует этот ветер, всегда ясная погода, поднимающая солнце из моря: Хотро, южный ветер; увенчанный короной, держащий солнце в правой руке; Поненте, западный ветер; погружающий солнце в море; и Трамонтана, северный ветер; смотрящий на полярную звезду. Этот заглавный текст следует тщательно изучить хотя бы для того, чтобы придать большую ясность мысли великолепному словоблудию Мильтона:

“Помешайте им, когда яростные

ветры Леванта и Понента,

Эврус и Зефир, устремятся вперед с их боковым шумом,

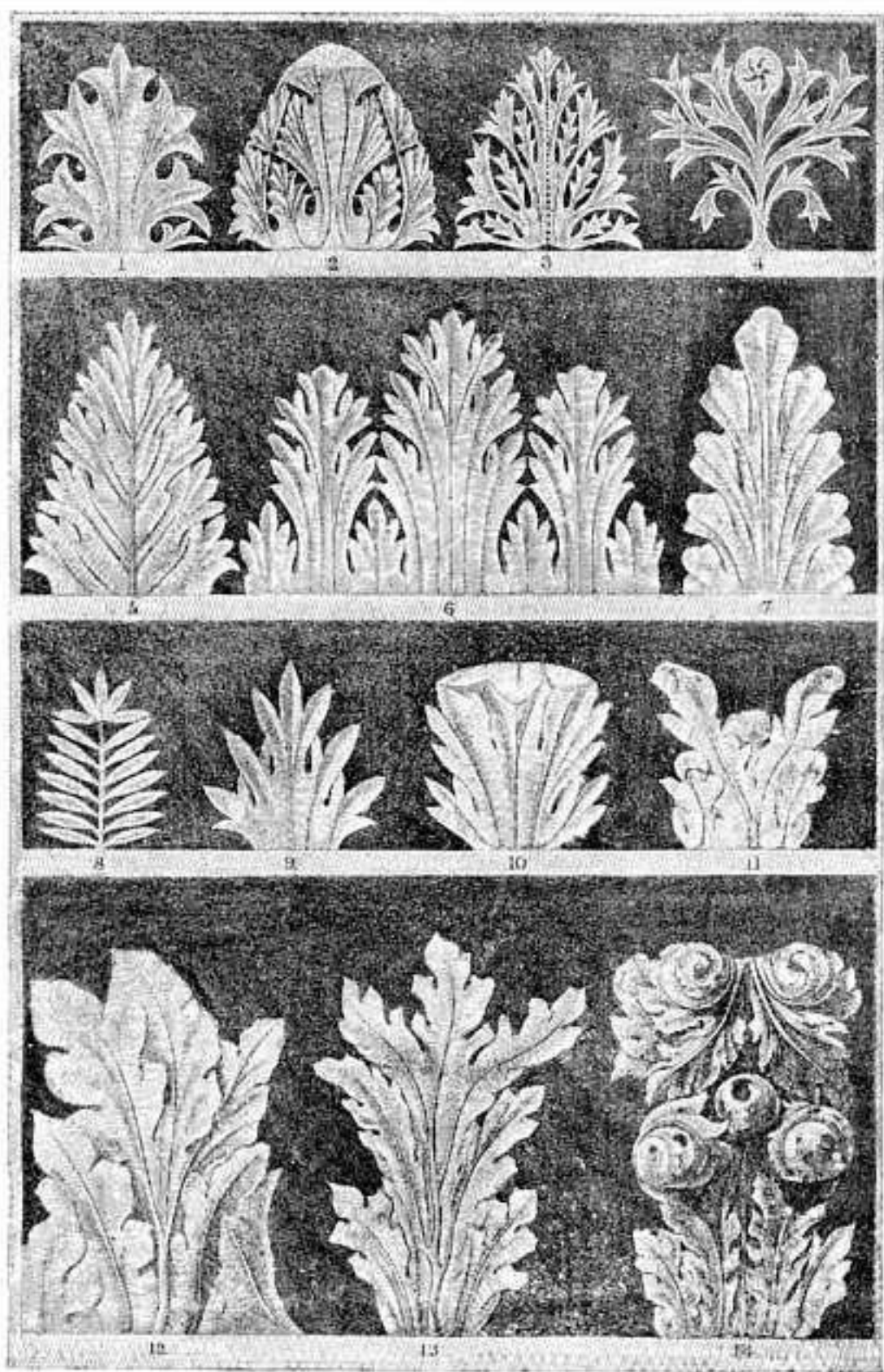
Сирокко и Либеккьо”.

Я мог бы также особо отметить птицу, кормящую трех своих птенцов на седьмой колонне со стороны Пьяцетты; но фантазии этих скульптур нет конца; и путешественнику следует внимательно наблюдать за ними всеми, пока он не дойдет до большой пилястры, или сложной опоры, которая поддерживает боковую стену Зала дель Консильо; то есть сорок седьмой капитель из всей серии, считая от пилястры Виноградного угла включительно, как в серии нижней аркады. Сорок восьмой, сорок девятый и пятидесятый - плохой работы, но они старые; пятьдесят первый - первая ренессансная капитель верхней аркады: первая новая львиная

голова с гладкими ушами, вырезанная во времена Фоскари, находится над пятидесятой капителью; и эта капитель со своим древком стоит на вершине восьмой арки со стороны моря, со стороны Пьяцетты, один шпандрил которой относится к каменной кладке четырнадцатого, а другой - пятнадцатого века.

§ СХХХ. Читатель, который не имеет возможности осмотреть здание на месте, может быть удивлен точностью, с которой можно установить точку соединения; но взгляд на самый нижний ряд створок на противоположной табличке (XX.) позволит ему судить об основаниях, на которых сделано вышеупомянутое утверждение. Рис. 12 - гроздь листьев из "Столицы Четырех Ветров"; ранняя работа лучших времен. На рис. 13 изображен лист из великой ренессансной столицы под углом Суждения, выполненный в подражание более древнему листу. На рис. 14 изображен лист одной из ренессансных капителей верхней аркады, все они выполнены в естественной манере того периода. Будет видно, что не требуется большой изобретательности, чтобы отличить такой дизайн, как на рис. 12, от рисунка 14.

XX.



ЛИСТВА ВЕНЕЦИАНСКИХ СТОЛИЦ.

§ CXXXI. Очень возможно, что поначалу читателю больше всего понравится рис. 14. В следующей главе я попытаюсь показать, почему он не должен этого делать; но также следует отметить, что рис. 12 проиграл, а рис. 14 и то, и другое в значительной степени приобретено руками гравера. Вся прямота и грубоватость ощущений в работе рис. 14 исчезли в этом маленьком масштабе, и все тонкие уточнения в широких массах рис. 12 исчезли. В самом деле, их нельзя было бы изобразить линейной гравюрой, если бы не рука Альбера Дюрера; и поэтому я на данный момент отказался от всяких попыток изобразить какую—либо более важную часть ранней скульптуры Герцогского дворца; но я надеюсь, что через несколько месяцев слепки со многих частей будут доступны жителям Лондона и что они смогут сами оценить их совершенный, чистый, нетрудоспособный натурализм; свежесть, эластичность и мягкость их листы в сочетании с благороднейшей симметрией и суровой сдержанностью - не прибегая к критике. расточительность, никаких свободных или экспериментальных линий, никакой экстравагантности и никакой слабости. Их дизайн всегда строго архитектурный; в нем нет дикости или избыточности естественной растительности, но есть вся сила, свобода и колышущийся поток дышащих листьев и вся волнистость их поверхности, покрытой летними ветрами по мере роста, как пески у моря.

§ CXXXII. Таким образом, эта ранняя скульптура герцогского дворца отражает состояние готического искусства в Венеции в ее центральный и самый гордый период, то есть около 1350 года. По прошествии этого времени все приходит в упадок — какой природы и какими этапами, мы выясним в следующей главе; поскольку это исследование, хотя и по-прежнему относящееся к готической архитектуре, знакомит нас с первыми симптомами влияния Ренессанса, я счел его должным отнести к третьему разделу нашей темы.

§ CXXXIII. И поскольку под сенью этих покачивающихся листьев мы прощаемся с великим готическим духом, здесь мы также можем прекратить наше изучение деталей герцогского дворца; ибо над его верхней аркадой есть только четыре ажурных окна, [160](#) и одно или два третьего порядка на фасаде Рио, которые, можно не сомневаться, демонстрируют оригинальную отделку старого дворца. Я с большой тщательностью осмотрел капители четырех других окон на фасаде и тех, что на Пьяцетте, одну за другой, и обнаружил, что все они гораздо худшей работы по сравнению с теми, которые сохранили свой орнамент: я полагаю, что каменный каркас этих окон, должно быть, был настолько потрескан и поврежден пламенем большого пожара, что возникла необходимость заменить его новым орнаментом; и что нынешняя лепнина и капители являются грубой имитацией оригинальных. Однако сначала узоры были восстановлены в их полном виде, поскольку отверстия для болтов, которыми крепились основания их стержней, все еще можно увидеть на подоконниках, а также следы внутренней лепнины на откосах. Насколько каменная облицовка фасада, парапеты, шахты и ниши углов сохранили свою первоначальную каменную кладку, также определить невозможно; но ни в одном из них нет ничего, требующего особого внимания, а тем более в больших центральных окнах на каждом фасаде, которые полностью выполнены в стиле Ренессанс. Все, что вызывает восхищение в этих частях здания, - это расположение их различных частей и масс, которое, без сомнения, такое же, как и в оригинальной конструкции, и рассчитано на то, чтобы при взгляде издалека производить такое же впечатление.

§ CXXXIV. Не так обстоит дело в интерьере. Все следы прежних способов убранства были здесь, конечно, уничтожены пожарами; а суровые и религиозные работы Гуариенто и Беллини были заменены дикостью Тинторете и роскошью Веронезе. Но в данном случае, несмотря на

значительные различия в характере, искусство обновления было, по крайней мере, интеллектуально таким же великим, как и то, что погибло: и хотя залы герцогского дворца больше не отражают характер людей, которыми он был построен, каждый из них по-прежнему является колоссальной шкатулкой с бесценным сокровищем; сокровищем, сохранность которого до сих пор зависела от того, что его презирали, и которое в этот момент, когда я пишу, кусочек за кусочком разрушается навсегда.

§ CXXXV. Читатель простит меня за то, что я покидаю нашу более непосредственную тему, чтобы вкратце объяснить причины и природу этого разрушения; ибо этот вопрос просто самый важный из всех, которые могут быть вынесены на наше нынешнее рассмотрение относительно состояния искусства в Европе.

Дело в том, что большее число людей или обществ по всей Европе, которым богатство, случай или наследство предоставили ценные картины, не отличают хорошую картину от плохой,¹⁶¹ и понятия не имеют, в чем на самом деле заключается ценность картины. Репутация определенных произведений повышается отчасти случайно, отчасти благодаря справедливым свидетельствам художников, отчасти благодаря разнообразию и в целом дурному вкусу публики (насколько я знаю, ни одна картина в наше время не приобрела популярности в полном смысле этого слова без того, чтобы в ней не смешивались какие-то чрезвычайно плохие качества с хорошими), и когда эта репутация однажды полностью утвердилась, не имеет большого значения, до какого состояния картина может быть доведена: немногие умы настолько начисто лишены воображения, чтобы не наделять ее теми красотами, которые, как они слышали, ей приписываются.

§ CXXXVI. Таким образом, наиболее ценными являются картины по большей части мастеров с признанной репутацией, которые отличаются высокой или опрятной отделкой и достаточно малы по размеру, чтобы их можно было разместить в галереях или салонах, чтобы они стали предметом хвастовства и были легко видны толпе. Для поддержания славы и ценности таких картин требуется немногим больше, чем поддерживать их яркость, частично путем очистки, что является зарождающимся разрушением, и частично тем, что называется “восстановлением”, то есть закрашиванием, что, конечно же, является полным разрушением. Почти все картины галерей современной Европы были в большей или меньшей степени уничтожены в результате той или иной из этих операций, как правило, в точности пропорционально той оценке, в которой они были оценены; и поскольку первоначально меньшие по размеру и более законченные работы любого великого мастера обычно были его худшими работами, содержимое многих наших самых знаменитых галерей к настоящему времени, в действительности, имеет очень малую ценность.

§ CXXXVII. С другой стороны, самыми ценными работами любого благородного художника обычно являются те, которые были выполнены быстро, в пылу первой мысли, в большом масштабе, для мест, где было мало шансов на то, что их хорошо увидят, или для покровителей, от которых было мало шансов на богатое вознаграждение. Как правило, лучшие вещи делаются таким образом или же в порыве энтузиазма и гордости от достижения какой-нибудь великой цели, такой как роспись собора или кампосанто от края до края, особенно когда времени мало, а обстоятельства неблагоприятны.

§ CXXXVIII. Произведения, выполненные таким образом, конечно, презираются из-за их количества, а также из-за их частой незначительности в тех местах, где они существуют; и они

слишком велики, чтобы их можно было перенести, и слишком обширны и всеобъемлющи, чтобы их можно было прочесть на месте, в торопливом настроении нынешнего века. Поэтому ими почти повсеместно пренебрегают, их белят кустоды, в них стреляют солдаты, общество в целом терпит, чтобы их сбрасывали со стен по частям в виде порошка и тряпок; но, что является большим преимуществом, чем противовесом всему этому злу, они не часто “восстанавливаются”. То, что от них осталось, каким бы фрагментарным, каким бы разрушенным, каким бы затемненным и оскверненным оно ни было, почти всегда *подлинное*; свежих прочтений нет: и поэтому величайшие сокровища искусства, которыми в настоящее время обладает Европа, - это куски старой штукатурки на полуразрушенных кирпичных стенах, где зарываются и греются ящерицы, и к которым мало кто из других живых существ когда-либо приближается; и рваные листы тусклого холста в заброшенных углах церквей; и пятна плесени в форме человеческих фигур на стенах темных комнат, которые время от времени исследует путешественник. заставляет пошатывающегося клиента отпереть дверь, торопливо оглядывается и удаляется с усталым удовлетворением от выполненного долга.

§ CXXXIX. Многие картины на потолках и стенах герцогского дворца кисти Поля Веронезе и Тинторета были в большей или меньшей степени доведены по небрежности до такого состояния. К сожалению, они не совсем лишены репутации, и их состояние привлекло внимание венецианских властей и академиков. Постоянно случается, что общественные организации, которые не заплатят пяти фунтов за сохранение картины, заплатят пятьдесят за ее перекраску: [162](#) и когда я был в Венеции в 1846 году, в двух зданиях, где хранятся картины, имеющие наибольшую ценность в городе (как цветные произведения, имеющие наибольшую ценность в мире), одновременно проводились две восстановительные операции, любопытно иллюстрирующие эту особенность человеческой природы. В Скуоле Сан-Рокко при каждом ливне ставили ведра на пол, чтобы собирать капли дождя, которые стекали по картинам Тинторете на потолке; в то время как во Дворце герцогов картины Поля Веронезе сами были поставлены на пол для перекраски; и я сам присутствовал при повторном освещении груди белой лошади кистью на конце палки длиной в пять футов, роскошно обмакнутой в обычный сосуд с краской, который используют маляры.

Это была, конечно, большая картина. Этот процесс уже продолжался в столь же разрушительной, хотя и несколько более деликатной манере, по отношению ко всем более скромным полотнам на потолке Зала Большого Совета; и я слышал, как он угрожал, когда я был в Венеции в последний раз (1851-1852), “Рая” на его окраине, который все еще находится в сносном состоянии, — крупнейшему произведению Тинторете и самому замечательному произведению чистой, мужественной и виртуозной масляной живописи в мире.

§ CXL. Я оставляю эти факты на рассмотрение европейских меценатов. Двадцать лет спустя они будут признаны и о них будут сожалеть; в настоящее время я хорошо понимаю, что приводить их дальше бесполезно, разве что для объяснения нынешней невозможности сказать, какие картины *есть*, и какие *были* во внутреннем убранстве герцогского дворца. Я могу только сказать, что зимой 1851 года “Рай” Тинторете был еще сравнительно невредим, и что Камера Коллегио, ее вестибюль и Сала де Прегади были полны картин Веронезе и Тинторете, которые делали их стены драгоценными, как многие королевства; действительно, настолько драгоценными и полными величия, что иногда, прогуливаясь вечером по Лидо, откуда можно было увидеть великую цепь Альп, увенчанную серебристыми облаками, возвышающуюся над фасадом герцогского дворца, я пользовался ими. испытывать такой же благоговейный трепет, глядя на

здание, как и на холмы, и верить, что Бог совершил большую работу, вдохнув в тесноту пыли могучих духов, благодаря которым были воздвигнуты его надменные стены и написаны его пламенные легенды, чем подняв гранитные скалы выше небесных облаков и укрыв их разнообразной мантией из пурпурных цветов и тенистых сосен.

99 Читателю будет удобно ознакомиться со следующими изданиями печатных книг, с которыми мы в основном ознакомились в следующем запросе. Номера рукописей, находящихся в Библиотеке Марциана, указаны с цитатами.

Сансовино. *Venetia Descritta*. 4to, Venice, 1663.

Сансовино. *Lettera intorno al Palazzo Ducale*. 8vo, Венеция, 1829 год.

Теманза. Венецианская античная Пьян-ди-Венеция, с текстом. Венеция, 1780 год.

Кадорин. *Pareri di XV. Architetti*. 8vo, Венеция, 1838 год.

Филиаси. *Memorie storiche*. 8vo, Падуя, 1811 год.

Беттио. *Lettera discorsiva del Palazzo Ducale*. 8vo, Венеция, 1837 год.

Селватико. *Architettura di Venezia*. 8vo, Венеция, 1847 год.

100 Обычно указывается 810 год, как в Хронике Савины (Cod. Marcianus), p. 13. “Del 810 fece principiar el pallazzo Ducal nel luogo ditto Bruolo in confin di S. Moisè, et fece riedificar la isola di Eraclia.” Хроника Сагорнина называет 804 год; а Филиаси, том vi, глава 1, исправляет эту дату на 813.

101 “Ampliò la città, fornilla di casamenti, e per il culto d’ Iddio e l’ amministrazione della giustizia eresse la cappella di S. Marco, e il palazzo di sua residenza.”—Pareri, p. 120. Обратите внимание, что благочестие по отношению к Богу и справедливость по отношению к человеку были, по крайней мере, номинальными целями каждого акта и учреждения древней Венеции. Compare also Temanza, p. 24. “Quello che abbiamo di certo si è che il suddetto Agnello lo incominciò da fondamenti, e cost pure la cappella ducale di S. Marco.”

102 То, что я называю морем, венецианцы называли “Большим каналом”, так же как и большую водную улицу города; но я предпочитаю называть это “Морем”, чтобы проводить различие между этой улицей и широкой водой перед дворцом герцогов, которая, прерываемая только островом Сан-Джорджо, тянется на много миль к югу и более чем на две до границы Лидо. Это был более глубокий канал, прямо перед герцогским дворцом, продолжающий линию самой большой водной улицы, которую венецианцы называли “Большим каналом”. The words of Sansovino are: “Fu cominciato dove si vede, vicino al ponte della paglia, et rispondente sul canal grande.” Филиаси говорит просто: “Дворец был построен там, где он сейчас находится”. “Il palazzo futto dove ora pure esiste”. — Том iii. глава ii. 27. В уже цитировавшейся “Хронике Савины” говорится: “В месте, называемом Бруоло (или Брольо), то есть на Пьяцетте”.

103 “Omni decoritate illius perlustrata”. — Сагорнино, цитируется Кадорином и Теманзой.

104 В Monaci есть интересный отчет об этом восстании, стр. 68. Некоторые историки говорят о дворце как о полностью разрушенном; но то, что он даже не нуждался в серьезной реставрации, следует из выражения Сагорнино, цитируемого Кадорином и Теманзой. Говоря об участии дожа, он говорит: “Qui Palatii hucusque manentis fuerit fabricator”. Восстановление дворца обычно приписывают преемнику Кандиано, Пьетро Орсеоло I. Но легенда под портретом этого дожа в Зале Совета говорит только о том, что он восстановил собор Святого Марка и “совершил множество чудес”. Все его мысли, по-видимому, были заняты церковными делами; и в конце концов его благочестие проявилось несколько шокировавшим государство образом: он сбежал с французским священником в собор Святого Михаила в Гаскони и там постригся в монахи. Таким образом, ремонт, необходимый для дворца герцога, был оставлен на усмотрение его сына Орсеоло II, названного выше.

105 “Quam non modo marmoreo, verum aureo compsit ornamento.”—*Temanza*, p. 25.

106 “L’anno 1106, uscito fuoco d’una casa privata, arse parte del palazzo.”—*Sansovino*. О благотворном влиянии этих пожаров см. Кадорин, стр. 121, 123.

107 “Urbis situm, ædificiorum decorem, et regiminis æquitatem multipliciter commendavit.”—*Cronaca Dandolo*, quoted by Cadorin.

108 “Non solamente rinovò il palazzo, ma lo aggrandì per ogni verso.”—*Sansovino*. Занотто цитирует Хронику Алтината, чтобы рассказать об этих ремонтных работах.

109 “Дворец анко ди меццо се веде веккьо, по М. Себастьяну Зиани, фатто компир, приди се веде”. —*Хроника Пьетро Дольфино*, Cod. Ven. стр. 47. Сансовино называет эту хронику “molto particolare e distinta”.—*Сансовино, Венеция дескрипта*, стр. 593. —Она заканчивается 1422 годом.

110 См. Том I. Приложение 3.

111 Посмотрите перечисление Сансовино тех, кто процветал в правление Градениго, стр. 564.

112 Сансовино, 324, 1.

113 “1301 fu presa parte di fare una sala grande per la riduzione del gran consiglio, e fu fatta quella che ora si chiama dello Scrutinio.”—*Cronaca Sivos*, quoted by Cadorin. В “Хронике Маньо” есть еще одна очень интересная запись, касающаяся этого события; но отрывок написан так плохо, что я не уверен, правильно ли я его расшифровал: “Дело 1301 года, когда фабричар совершил сала для гибели и фата (фатта) квелла се адоперава, далекий эль прегади и фу адопера, далекий эль Гран Конседжио, конец 1423 года, че фу анни 122”. Это последнее предложение, имеющее огромное значение, к счастью, безошибочно распознается: “Помещение использовалось для заседаний Великого Совета до 1423 года, то есть в течение 122 лет”.—*Cod. Ven.* том. i. стр. 126. Хроника простирается с 1253 по 1454 год.

114 “Vi era appresso la Cancellaria, e la Gheba o Gabbia, chiamata poi Torresella.”—P. 324. Небольшая квадратная башня видна над виноградным углом на картине “Вид Венеции”, датированной 1500 годом и приписываемой Альберту Дюреру. Он имеет площадь около 25 квадратных футов и, весьма вероятно, является той самой Торреселлой, о которой идет речь.

115 Vide Bettio, Lettera, p. 23.

116 Беттио, Lettera, стр. 20. “Те, кто писал, не видя их, описывали их как покрытые свинцом; а те, кто видел их, знают, что между их плоскими деревянными крышами и покатою свинцовой крышей дворца интервал составляет пять метров там, где он наименьший, и девять там, где он наибольший”.

117 “Questo Dose anche fese far la porta granda che se al intrar del Pallazzo, in su la qual vi e la sua statua che sta in zenocchioni con lo confalon in man, davanti li pie de lo Lion S. Marco,”—*Savin Chronicle*, Cod. Ven. p. 120.

118 Эти документы я сам не изучал, будучи удовлетворен точностью Кадорина, у которого я беру процитированные отрывки.

119 “Libras tres, soldos 15 grossorum.”—*Cadorin*, 189, 1.

120 Cod. Ven., № CXLI. стр. 365.

121 Сансовино более откровенен, чем обычно, в своей ссылке на этот указ: “Поскольку оказалось, что место (первый зал Совета) недостаточно вместительное, был заказан салон на Большом канале”. “Per cio parendo che il luogo non fosse capace, fu ordinata la Sala sul Canal Grande.”—P. 324.

122 Кадорин, 185, 2. Указ 1342 года ошибочно датирован 1345 годом в “Хронике Сивоса” и у Магно; в то время как Сануто указывает правильный год издания указа, 1342 год, но говорит о том, что Заседание Совета началось только в 1345 году.

123 Calendario. См. [Приложение 1](#), Том ii. III.

124 “Il primo che vi colorisse fu Guariento, il quale l’ anno 1365 vi fece il Paradiso in testa della sala.”—*Sansovino*.

125 “L’ an poi 1400 vi fece il cielo compartita a quadretti d’ oro, ripieni di stelle, ch’ era la insegna del Doge Steno.”—*Sansovino*, lib. VIII.

126 “In questi tempi si messe in oro il cielo della sala del Gran Consiglio et si fece il pergolo del finestra grande chi guarda sul canale, adornato l’ uno e l’ altro di stelle, ch’ erano l’ insegna del Doge.”—*Sansovino*, lib. XIII. Сравните также с Парери, стр. 129.

127 Баседжио (Парери, стр. 127) называют Прототипом *Нового дворца*. Дальнейшие примечания будут найдены в [Приложении 1](#), Том. III.

128 Кронака Санудо, № CXXV. в библиотеке Марциана, стр. 568.

129 Томазо Мочениго.

130 Смотрите примечания в [Приложении](#).

131 4 апреля 1423 года, согласно копии “Хроники Занкарола” в библиотеке Марциана, но ранее, согласно “Хронике Карольдо”, что позволяет Фоскари войти в Сенат в качестве дожа 3 апреля.

132 “Nella quale (the Sala del Gran Consiglio) non si fece Gran Consiglio salvo nell’ anno 1423, alli 3 April, et fu il primo giorno che il Duce Foscari venisse in Gran Consiglio dopo la sua creatione.”—Copy in Marcian Library, p. 365.

133 “E a di 23 April (1423, by the context) sequente fo fatto Gran Conseio in la sala nuovo dovi avanti non esta più fatto Gran Conseio si che el primo Gran Conseio dopo la sua (Foscari’s) creation, fo fatto in la sala nuova, nel qual conseio fu el Marchese di Mantoa,” &c., p. 426.

134 Сравните Приложение 1, Т. III.

135 “Tutte queste fatture si compirono sotto il dogado del Foscari, nel 1441.”—*Pareri*, p. 131.

136 Это отождествление было осуществлено, и, я думаю, окончательно, моим другом мистером Родоном Брауном, который посвятил все свободное время, оставленное ему в течение последних двадцати лет его многочисленными любезными услугами почти каждому англичанину, посетившему Венецию, поиску и переводу отрывков из венецианских архивов, имеющих отношение к английской истории и литературе. Впоследствии у меня будет возможность воспользоваться частью его трудов, которые, я надеюсь, вскоре будут обнародованы.

137 См. последнюю главу третьего тома.

138 “Во христе, аминь, аннинкарнация mcccxvii. В оригинале”. “Во имя Христа, аминь, в год воплощения, 1317-й, в сентябре месяце” и т.д.

139 “О, достопочтенный Рафаэль, сделай так, чтобы ты успокоил пропасть, мы умоляем тебя”. Особая обязанность ангела Рафаэля, в общем, согласно традиции, заключается в сдерживании пагубного влияния злых духов. Сэр Чарльз Истлейк сказал мне, что иногда в этой должности его изображают с желчью рыбы, пойманной Товитом; и напомнил мне о своеобразных суевериях венецианцев относительно вызывания бурь демонами, воплощенных в хорошо известной сказке о рыбаке и кольце Святого Марка.

140 В оригинале последовательность слов, очевидно, частично объясняется сходством звучания; и предложение приобретает вес благодаря аллитерации, которая совершенно утрачена в нашем переводе; но сам учет влияния этих второстепенных соображений является доказательством того, насколько мало какой-либо метафизический порядок или система считались необходимыми в этом утверждении.

141 Это происходит в молитве о влиянии Святого Духа, “Чтобы Он сохранил мою душу и направил мой путь; успокоил мое поведение и привел мои мысли в святость; пусть Он управляет моим телом и защищает мой разум; укрепляет меня в действиях, одобряет мои обеты и исполняет мои желания; побуждает меня вести честную жизнь и дает мне добрую надежду, милосердие и целомудрие, смирение и терпение: пусть Он управляет пятью чувствами моего тела” и т.д. Следующая молитва также очень характерна для этого периода. Она начинается прекрасным обращением ко Христу на кресте; затем продолжается так: “Даруй нам, о Господь, мы умоляем Тебя, сегодня и всегда, покаяние, воздержание, смирение и целомудрие; и даруй нам свет, рассудительность, понимание и истинное знание даже до конца”. Сравнивая старые молитвы с современными, я отмечаю одну вещь: какими бы причудливыми или ошибочными они ни были, они всегда в десять раз более сжаты, всеобъемлющи и соответствуют своей цели, какой бы она ни была. В них нет разбавления, нет пустой или монотонной фразеологии. Они просят о желаемом ясно и искренне, и их никогда нельзя сократить ни на один слог. Следующая серия восклицаний полна духовности и, что любопытно для нашей нынешней цели, филологически необычна тем, что построена на предлогах:—

“Domine Jesu Christe, sancta cruce tua apud me sis, ut me defendas.

Domine Jesu Christe, pro veneranda cruce tua post me sis, ut me gubernes.

Domine Jesu Christe, pro benedicta cruce tua intra me sis, ut me reficeas.

Domine Jesu Christe, pro benedicta cruce tua circa me sis, ut me conserves.

Domine Jesu Christe, pro gloriosa cruce tua ante me sis, ut me deduces.

Domine Jesu Christe, pro laudanda cruce tua super me sis, ut benedicas.

Domine Jesu Christe, pro magnifica cruce tua in me sis, ut me ad regnum tuum perducas, per D. N. J. C. Amen.”

142 Говорят, что такое расположение основных добродетелей было впервые составлено Архитом. Смотрите иллюстрацию Д'Анкарвиля, изображающую три фигуры Благоразумия, Стойкости духа и милосердия, в “Капеллине дельи Скровеньи” Сельватико, Падуя, 1836.

143 Или Покаяние: но я скорее думаю, что это можно понять только в *Compunctio cordis*.

144 Преобразование символа в реальность, как и при пресуществлении, представляет собой такой же отказ от символизма, как и полное забвение символического значения.

145 На окне Нью-колледжа в Оксфорде.

146 объединении трех идей греческих философов соответствии с условиями φρόνησις, σοφία, и ἐπιότημη; и отчасти идеи σωφροσύνη.

147 Isa. lxiv. 5.

148 Вряд ли я считаю нужным указывать читателю на связь между священной жизнерадостностью и торжественными мыслями или объяснять любое кажущееся противоречие между отрывками, в которых (как указано выше в [главе V](#).) мне приходилось противопоставлять священную задумчивость нечестивому веселью, и теми, в которых я должен противопоставлять священную жизнерадостность нечестивой печали.

149 “Дессе”, место.

150 Обычно называется милосердием: но эта добродетель в полном смысле этого слова является одним из духов, сопровождающих Трон; доброта, о которой здесь идет речь, - это милосердие с особым объектом; или дружба и доброта, в противоположность зависти, которая точно так же всегда имеет особый объект. Следовательно, любовь Ореста и Пилада приводится как пример добродетели Дружбы; а слова Девы Марии “У них нет вина” в Кане - общей доброты и сочувствия к удовольствиям других.

151 “Королева фей”, как и “Рай” Данте, оценена лишь наполовину, потому что мало кто потрудился вдуматься в ее значение. Я поместил краткий анализ первой книги в [Приложении 2](#), Т. III.; что, возможно, побудит читателя разобраться в предмете самостоятельно. Никакое время, посвященное нечестивой литературе, не будет вознаграждено лучше, чем то, что было потрачено на Спенсера.

152 С надписью, я полагаю, Pietas, означающей всеобщее благоговение и благочестивый страх.

153 Я уже тщательно привел одну из этих заглавных букв в своем фолианте и надеюсь привести большинство других в должное время. Рисовать их здесь было бесполезно, так как масштаб был бы слишком мал, чтобы я мог показать выражение фигур.

154 Лорд Линдси, том ii. стр. 226.

155 Лорд Линдсей, том ii. письмо IV.

156 Сельватико утверждает, что они предназначены для представителей восьми народов: латинян, татар, турок, венгров, греков, готов, египтян и персов. Либо надписи сейчас стерты, либо я по неосторожности не обратил на них внимания.

157 Запятая в этих надписях обозначает небольшой клинописный знак, я полагаю, для сокращения, а маленькая буква s - зигзагообразный знак того же типа. Точки или точки обозначены аналогичным образом на камне.

158 Могли ли они перепутать ИСИПИОН пятой стороны со словом Исидор?

159 Сравните приведенную выше речь дожа Мочениго: “сначала правосудие, а *затем* интересы государства” и см. Т. III. [Глава II.](#) § LIX.

160 Некоторые дополнительные подробности, касающиеся этих частей, а также некоторые необходимые подтверждения моих заявлений о датах, приведены, однако, в [Приложении 1](#), т. III. Я боялся утомить обычного читателя, вводя их в текст.

161 Многие люди, способные быстро проникнуться симпатией к любому совершенству, на которое им однажды указали, легко обманывают себя, полагая, что они ценители искусства. Есть только одно реальное испытание такой силы суждения. Могут ли они с первого взгляда обнаружить хорошую картину, затемненную грязью и запутавшуюся среди мусора на чердаке ростовщика или дилера?

162 Это легко объяснить. Конечно, в каждом месте и во все времена есть плохие художники, которые добросовестно верят, что могут улучшить каждую картину, к которой прикасаются; и эти люди, как правило, в своей самонадеянности оказывают наибольшее влияние на невинность, будь то монархи или муниципалитеты. Плотник и слесарь имеют мало влияния, рекомендуя ремонт крыши; но плохой художник имеет большое влияние, а также заинтересованность, рекомендуя тех, кто изображен на картине.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

1. КРИК ГОНДОЛЬЕРА.

Большинство людей теперь хорошо знакомы с общим обликом венецианской гондолы, но мало кто потрудился понять предостерегающие крики, издаваемые ее лодочниками, хотя эти крики особенно характерны и очень впечатляют незнакомца, и даже были очень мило представлены в стихах мистером Монктоном Милнсом. Возможно, путешественнику в Венеции будет интересно узнать общий метод управления судном, которому он обязан столькими счастливыми часами.

Гондолой, как правило, управляет только один человек, *стоящий* на корме; у представителей высших классов есть два или более лодочников для большей скорости и великолепия. Чтобы достаточно поднять весло, оно опирается не на борт лодки, а на кусок изогнутой древесины, похожий на ветку дерева, возвышающийся примерно на фут от борта лодки и называемый “фурколой”. Фуркола бывает разных форм, в зависимости от размера и назначения лодки, и она всегда несколько сложна в своих частях и изгибе, что позволяет веслу иметь различные упоры и зацепы с обеих сторон, но при этом во всех случаях совершенно свободный ход; поскольку управление лодкой зависит от способности гондольера мгновенно установить свое весло в любое положение. “Фуркола” расположена с правой стороны лодки, примерно в шести футах от кормы: гондольер стоит на небольшой плоской платформе или настиле позади нее и переносит почти весь вес своего тела на гребок вперед. Результатом этого гребка, естественно, был бы поворот лодки носом влево, а также направление ее вперед; но эту тенденцию исправляют, удерживая лопасть весла под водой при обратном гребке и постепенно поднимая ее, как поднимают полную ложку из любой жидкости, так что лопасть появляется из воды лишь на мгновение, прежде чем снова погрузиться. Таким образом достигается *нисходящее* и боковое давление на корму, которое полностью нейтрализует тенденцию, создаваемую гребком вперед; и усилие, после небольшой практики, становится едва ли осознанным, хотя, поскольку оно добавляет некоторую нагрузку к гребку назад, гребля на гондоле на скорости - тяжелая и захватывающая дух работа, хотя со стороны это кажется легким и грациозным.

Если затем гондолу нужно повернуть влево, импульс движения вперед дается без обратного хода; если ее нужно повернуть вправо, погруженное весло с усилием поднимается на поверхность; в любом случае одного сильного гребка достаточно, чтобы перевернуть легкую плоскодонную лодку. Но так как у нее нет киля, то при резком повороте, например, из одного канала в другой, очень узкий, толчок лодки в ее прежнем направлении дает ей огромный подветренный крен, и ее относит вбок к стенке канала, причем с такой силой, что, если она поворачивала на скорости, ни один гондольер не может остановить движение простым усилием или быстротой взмаха весла; но это сдерживается сильным толчком ноги в саму стенку, при этом нос лодки, конечно, на мгновение почти полностью поворачивается в противоположную сторону. стена, и прилагаются большие усилия, чтобы как можно быстрее придать ей импульс в новом направлении.

При таком управлении лодкой крик “Прими” является приказом от одного гондольера другому “нажать” или толкнуть вперед весло без обратного гребка, чтобы направить нос лодки *влево*; а крик “Стали” - это приказ дать обратный или восходящий гребок, который направляет нос лодки *вправо*. Следовательно, если два гондольера встречаются при каких-либо обстоятельствах, которые ставят под вопрос, с какой стороны им следует обогнать друг друга, гондольер, имеющий в данный момент наименьшую власть над своей лодкой, кричит другому: “Прими”, если он хочет, чтобы лодки прошли правым бортом друг к другу, и “Стали”, если он хочет, чтобы

лодки прошли левым бортом. Теперь, при повороте за угол, конечно, существует риск столкновения лодок, идущих с противоположных сторон, и при приближении к повороту каналов всегда раздается четкое и громкое предупреждение. Конечно, предполагается, что лодка, подающая предупреждение, будет ближе к повороту, чем та, которая получает его и отвечает на него; и, следовательно, у нее будет не так много времени, чтобы проверить себя или изменить свой курс. Следовательно, преимущество поворота, то есть выхода наружу, который обеспечивает максимальный разворот и наибольшее пространство для подветренной стороны, всегда отдается лодке, которая подает предупреждение. Следовательно, если сигнальная лодка собирается повернуть направо, так как она должна занять внешнее положение, она будет держаться правым бортом к лодке, с которой встречается, и поэтому предупреждающий крик “Прими” подается дважды; сначала, как только его можно услышать за углом, протяжный и громкий, с ударением на “е” и добавлением другого сильного ударения на “е”, своего рода вопрос “Прими-э”, за которым в момент поворота следует “Ах Прими”, с резким ударением на последнем “и”. Если, с другой стороны, предупреждающая лодка собирается повернуть налево, она пройдет левым бортом к тому, кого она встретит; и предупреждающий крик звучит так: “Стали-е, ах, Стали”. Отсюда смутное представление в уме путешественника, что Стали означает “налево”, а “Прими” - направо; в то время как на самом деле они означают прямо противоположное; “Стали”, например, является приказом невидимому гондольеру, который может находиться за углом, приближаясь с левой стороны, что он должен повернуть налево. должен держаться, насколько это возможно, *справа от себя*; это единственный безопасный приказ для него, независимо от того, собирается ли он сам поворачивать за угол или ехать прямо; поскольку предупреждающая гондола при повороте всегда будет поворачивать прямо поперек канала, столкновения с ней можно избежать, только держась внутри нее и вплотную к углу, за который она поворачивает.

Есть еще несколько криков, необходимых для управления гондолой, но менее частых, так что читателю вряд ли будет интересна их интерпретация; за исключением только “sciar”, который является приказом гондольеру напротив остановить лодку как можно внезапнее, выставив весло перед форколой. Крик слышен только тогда, когда лодочники попадают в какое-нибудь неожиданное положение, сопряженное с риском столкновения; но это действие видно постоянно, когда гондолой управляют двое или более человек (поскольку, если гондольер гребет один, это только резко поворачивает нос лодки вправо), при причаливании к месту высадки, особенно когда есть какое-либо намерение показать, что лодка сначала разгоняется до полной скорости, а затем останавливается с максимальным количеством пены на лопастях весел, насколько это возможно, эффект очень похож на остановку лодки. разгоните лошадь, посадив ее на корточки.

2. БОГОМАТЕРЬ СПАСЕНИЯ.

“Санта Мария делла Салюте”, Богоматерь Здоровья или Безопасности, было бы более буквальным переводом, но, возможно, не полностью выражающим силу итальянского слова в данном случае. Церковь была построена между 1630 и 1680 годами в знак признания прекращения эпидемии чумы; конечно, в честь Пресвятой Девы, к которой современный итальянец прибегает во всех своих главных бедствиях и которая получает благодарность за все главные избавления.

Торопливый путешественник обычно с энтузиазмом восхищается этим зданием; но из него можно извлечь важный урок, который не часто читают. На противоположной стороне широкого канала Джудекки находится небольшая церковь, известная среди архитекторов эпохи Возрождения как построенная в стиле палладио, но которая вряд ли привлекла бы внимание обычного наблюдателя, разве что из-за картин Джона Беллини, которые она содержит, и путешественник, возможно, вспомнит, что для того, чтобы посмотреть на которые, его водили через Джудекку в церковь “Реденторе”. Но он должен тщательно сравнить эти два здания друг с другом: одно построено “Пресвятой Деве”, другое - “Искупителю” (также подношение по обету после прекращения эпидемии чумы 1576 года); одна - самая заметная церковь в Венеции, ее главный купол, по которому ее впервые можно различить, поднимается из далекого моря; другая, маленькая и презренная, на пригородном острове, и становится объектом интереса только потому, что на ней есть три маленькие картинки! Ибо по относительной величине и заметности этих двух зданий мы имеем точный показатель относительной важности идей Мадонны и Христа в сознании современного итальянца.

Некоторые дополнительные сведения об этой церкви приведены в заключительном указателе венецианских зданий в конце третьего тома.

3. ПРИЛИВЫ И ОТЛИВЫ ВЕНЕЦИИ И МЕРОПРИЯТИЯ В ТОРЧЕЛЛО.

Самые низкие и самые высокие приливы и отливы наблюдаются в Венеции в разные периоды: самые низкие зимой, самые высокие летом и осенью. В период наивысших приливов город необычайно красив, особенно если, как это нередко бывает, вода поднимается достаточно высоко, чтобы частично затопить площадь Святого Марка. Ничто не может быть прекраснее и фантастичнее этого зрелища, когда Колокольня и Золотая церковь отражаются в спокойной воде, а легкие гондолы проплывают под самыми выступами фасада. С другой стороны, зимняя резиденция в Венеции становится особенно неприятной из-за низких приливов, которые иногда полностью пересыхают в небольших каналах, и больших скоплений грязи под домами, даже по краям Большого канала. Разница между уровнями самого высокого и самого низкого приливов, которые я видел в Венеции, составляла 6 футов 3 дюйма. Средний подъем воды осенью составляет от двух до трех футов.

Размеры Торчелло были предназначены для [Приложения 4](#); но из-за опечатки я отсылаю читателя к [Приложению 3](#), поэтому я привожу их здесь. Вся ширина церкви внутри стен составляет 70 футов; из которых квадратные основания колонн, по 3 фута с каждой стороны, занимают 6 футов; а неф от основания до основания имеет размеры 31 фут. 1 дюйм.; проходы от основания до стены, 16 футов с лишним дюймов, точно установить невозможно из-за современной отделки деревянными панелями. Интервалы между основаниями столбов составляют 8 футов каждый, увеличиваясь по направлению к алтарю до 8 футов 3 дюйма, чтобы обеспечить соответствующее уменьшение диаметра оснований с 3 футов до 2 футов 11 дюймов или 2 футов 10 дюймов. Это незначительное уменьшение оснований сделано для того, чтобы глаз не мог ощутить большей узости стволов в этой части нефа, их средняя окружность составляет 6 футов 10 дюймов; и один, второй на северной стороне, достигает 7 футов, в то время как те, что в верхнем конце нефа, варьируются от 6 футов 8 дюймов до 6 футов 4 дюйма.

Вполне вероятно, что это уменьшение более удаленных колонн немного усиливает эффект протяженности церкви в перспективе, как это видно от главного входа: но независимо от того, было ли это намерением или нет, тонкая адаптация этого уменьшенного основания к уменьшенной шахте является проявлением щепетильности в пропорциях, которую я рад обнаружить; и это тем более, что грубые контуры самих оснований вряд ли побудили бы зрителя ожидать какой-либо подобной утонченности.

4. ДАТА ПОСТРОЙКИ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ТОРЧЕЛЛО.

Первое бегство в поисках убежища в лагуны было вызвано вторжением Атиллы в пятом веке, так что, пытаясь вернуть читателя к прежней уединенности островов, я говорил о них так, как они, должно быть, выглядели “1300 лет назад”. Алтинум, однако, не был окончательно разрушен до вторжения ломбардов в 641 году, когда епископская резиденция была перенесена в Торчелло, и жители материкового города, отказавшись от всякой надежды вернуться в свои прежние дома, построили там свой Кафедральный собор. Венецианские антиквары спорят о том, является ли нынешняя церковь той, что была построена в седьмом веке и частично отреставрирована в 1008 году, или слова Сагорнино “*ecclesiam jam vetustate consumptam recreare*” оправдывают их предположение о полной реконструкции здания. Я вполне согласен с маркизом Сельватико, полагающим, что нынешняя церковь является более ранним зданием, по-разному укрепленным, переоборудованным и модифицированным в результате последующего ухода; но во всех своих основных чертах она сохраняет свой первоначальный вид, за исключением, возможно, кафедр и алтарной ширмы, которые, если выводы шеваляе Бунзена относительно ранних кафедр в римских базиликах верны (см. Следующую статью этого Приложения), возможно, были установлены в их нынешнем положении в десятом веке, а фрагментарный характер изготовления последних, отмеченные в §§ X и XI., в этом случае были бы результатом инноваций, а не поспешности. Вопрос, однако, относятся ли они к седьмому или одиннадцатому веку, ни в малейшей степени не влияет на наши выводы, сделанные на основе дизайна этих частей церкви, относительно кафедр в целом.

5. СОВРЕМЕННЫЕ КАФЕДРЫ.

Нет ничего в характере обычной современной английской церкви, о чем я, как мне кажется, сожалею больше, чем о необычной помпезности убранства кафедр, контрастирующей, как это обычно бывает, с большой скудостью и отсутствием цвета в других частях церкви; помпезность, к тому же, совершенно лишенная изящества или смысла и зависящая лишь от определенного применения обивки; которая, как ни странно, всегда в худшем вкусе, чем даже в наших гостиницах. Я также не понимаю, как наши прихожане могут выносить вид деревянной деки, прикрепленной только одной точкой своей окружности к вертикальной колонне позади проповедника; и выглядящей так, как будто вес ее огромного рычага непременно должен, прежде чем проповедь будет закончена, сорвать ее с опоры и обрушить на голову проповедника. Однако я полагаю, что эти ошибки во вкусе и чувстве будут постепенно исправлены по мере строительства новых готических церквей; но вопрос о положении кафедры представляет собой более спорную тему для обсуждения. Я могу вполне сочувствовать чувствам

тех, кто желает, чтобы восточная оконечность церкви служила своего рода святым местом для трапезы причастия; и я не часто испытывал более тягостного впечатления, чем при виде проповедника шотландской церкви на Джордж-стрит, Портман-сквер, завладевшего совершенной апсидой и занимающего в ней во время службы почти такое же положение, какое занимает фигура Христа в Пизанском соборе. Но я, тем не менее, верю, что шотландская конгрегация совершенно права и восстановила реальное устройство первобытных церквей. Шевалье Бунзен совсем недавно сообщил мне, что во всех ранних базиликах, которые он исследовал, боковые кафедры датируются более поздним временем, чем остальная часть здания; что он не знает ни одной кафедры, расположенной в том положении, которое они занимают сейчас, как в базиликах, так и в готических соборах, ранее девятого века; и что не может быть никаких сомнений в том, что епископ всегда проповедовал или увещевал в первобытные времена со своего трона в центре апсиды, алтарь всегда устанавливался в центре церкви, на пересечении трансептов. Его Превосходительство экспериментальным путем обнаружил в Санта-Мария-Маджоре, крупнейшей из римских базилик, что голос слышен отчетливее из центра апсиды, чем из любого другого места во всей церкви; и, если это так, это будет еще одной очень важной причиной принятия романской (или нормандской) архитектуры в наших церквях, а не готической. Более подробное рассмотрение этого вопроса читатель найдет в заключительной главе третьего тома.

Однако, прежде чем оставить эту тему, мне должно быть позволено сказать одно слово тем членам Шотландской церкви, которые суровы в своем требовании номинальной или кажущейся импровизации всех обращений, произносимых с кафедры. Правильно ли они поступают, поручая тем из своих служителей, кто *не умеет проповедовать экспромтом, дополнительный и бесполезный труд по запоминанию своих проповедей, может быть спорным вопросом; но вряд ли это может быть так, что нередкая ныне привычка раскладывать Библию по полочкам и читать проповедь украдкой, засовывая ее листы между священными листами, так что проповедник сверяется со своими собственными записями* под предлогом ознакомления со Священным Писанием, является весьма неприличным следствием их чрезмерной строгости.....

6. АПСИДА МУРАНО.

Следующий отрывок следует за пунктом XV. первоначального текста [главы. III](#). Сочтя, что это вряд ли заинтересует широкого читателя, я поместил это здесь, поскольку в нем содержатся материалы, представляющие определенный интерес для архитекторов.

“На этом цоколе, таким образом тщательно изученном с точки зрения величины, стержни расположены под углами, как можно ближе друг к другу, как показано на плане местности. Эти древки основаны на чисто римских традициях; их основания не имеют выступов, а само древко имеет заостренную форму в соответствии с классической моделью. Но в подгонке оснований друг к другу мы имеем наиболее любопытный пример первого зарождения готического принципа объединения стволов. Они имеют необычайно архаичный и простой профиль, состоящий из одного каветто и валика круглой формы на квадратном цоколе. Теперь, когда эти основания придвинуты вплотную друг к другу под углами апсиды, их естественное положение будет таким, как на рис. 3, [Пластина I.](#), оставляя неудобную щель между двумя квадратными постаментами. Это оскорбило глаз архитектора; поэтому он отрезал часть каждого из

оснований и подогнал их вплотную друг к другу, как показано на рис. 5, [Пластина I.](#), которая является их фактическим положением. Поскольку до этого грубого согласования круглые выступы доходили до боковых сторон квадратов, они были частично срезаны в ходе подгонки и переходили друг в друга, как показано на рисунке, чтобы дать нам один из первых венецианских примеров непрерывной готической основы.

“Длина стволов в среднем составляет 2 фута 8½ дюйма. в окружности, у основания, сужающиеся настолько, что под самым нижним краем их шеи имеют в окружности всего 2 фута, хотя их рост составляет всего 5 футов 6 дюймов, теряя, таким образом, восемь дюймов в обхвате при пяти с половиной футах роста. Они изящно изогнуты по всей длине; и находятся на расстоянии 2½ дюйма друг от друга там, где они ближе всего, и около 5 дюймов. в шейках их капителей ”.

7. РАННЯЯ ВЕНЕЦИАНСКАЯ ОДЕЖДА.

Рассказ Сансовино об изменениях в одежде венецианцев краток, виртуозен и полон интереса; один или два отрывка заслуживают пристального внимания, особенно вступительное предложение. “Ибо венецианцы с самого начала своего происхождения, поставив своей целью быть мирными и религиозными и сохранять равенство друг с другом, чтобы равенство могло вызвать стабильность и согласие (поскольку неравенство порождает смятение и разорение), сделали свою одежду делом совести ...; и наши предки, ревностные любители религии, на которой были основаны все их поступки, и желая, чтобы их молодые люди направляли себя к добродетели, истинной душе всех человеческих действий, *и прежде всего к миру*, изобрели одежду, соответствующую их серьезности, такую, что, одеваясь в нее, они могли бы руководствоваться ею”. Они могли бы также облечься в скромность и честь. И поскольку их разум был устремлен на то, чтобы никого не обижать и жить тихо, насколько это было им позволено, им казалось благим показать всем, даже внешними знаками, это их стремление, надев длинную одежду, которая никоим образом не подходила людям с быстрым темпераментом или нетерпеливым и свирепым духом ”.

Что касается цвета женского платья, то следует отметить, что Кассиодор называет синий “венецианским цветом”, Филиази перевел “turchino”, том v. глава iv. Это был очень бледно-голубой цвет, поскольку место, где встречается это слово, является описанием Кассиодором тьмы, которая опустилась на солнечный диск во времена Велисариянских войн и опустошения готского королевства.

8. НАДПИСИ НА МУРАНО.

По краю раковины есть еще две надписи; но они, поскольку написаны на откосе лицевой арки, которая, как уже было замечено, поддерживается двумя последними опорами алтаря, не могли быть прочитаны прихожанами и лишь с трудом теми, кто находится непосредственно под ними. Одно из них выделено черным, другое - красными буквами. Первое:

“Mutat quod sumsit, quod sollat crimina tandit

Et quod sumpsit, vultus vestisq. рефульсит”.

Второе:

“Discipuli testes, prophete certa videntes

Et cernunt purum, sibi credunt ese futurum.”

Я не нашел упоминания ни об одной из этих надписей ни в одном итальянском описании церкви Мурано и редко видел, чтобы даже монашеская латынь была менее понятной. В буквах нет ошибки, все они крупные и четкие; но неправильные буквы, возможно, были введены невежественными реставраторами, как это часто случалось в соборе Святого Марка.

9. ВАЛЫ СВЯТОГО МАРКА.

Главные колонны, поддерживающие неф и трансепты, числом четырнадцать, сделаны из белого алебаstra с прожилками серого и янтарного; каждая из цельного блока высотой 15 футов. высокие, 6 футов 2 дюйма. круглые у основания. Я тщетно пытался установить их вероятную стоимость. Каждый скульптор, которого я расспрашивал на эту тему, говорил мне, что таких кусков алебаstra на рынке нет и что они должны рассматриваться как бесценные.

Только на фасаде церкви расположены два больших ряда стволов, семьдесят два в нижнем ряду и семьдесят девять в верхнем; все из порфира, алебаstra и античного или тонкого мрамора; нижняя около 9 футов, верхняя около 7 футов в высоту и различной окружности, от 4 футов 6 дюймов до 2 футов в диаметре.

В настоящее время опубликовано так много гравюр, и гораздо лучших, чем гравюры, калотипов, изображающих этот фасад, что я могу указать на одно или два обстоятельства для рассмотрения читателем, не приводя их здесь. И прежде всего, мы должны отметить соотношение шахт и стены: последняя сначала облицована алебастром, а затем установлены колонны на расстоянии двух-трех дюймов от нее, образуя такую рощу из золотистого мрамора, что портики открываются перед нами, когда мы входим в церковь, как поляны в густом лесу. Читатель, возможно, поначалу усомнится в целесообразности размещения стены так близко за шахтами, что над последними приходится работать почти так же мало, как над статуями на готическом крыльце; но философия такого расположения вкратце вытекает из принципов, изложенных в тексте. В распоряжении строителя были стержни только определенного размера, не способные выдержать весь вес вышележащего полотна. Поэтому он превращает в шахту ровно столько завесы стены, сколько имеет в своем распоряжении прочности мрамора, а остальное оставляет в его массивной форме. И чтобы в этом не было никакой нечестности, как и в том, что шахты выполняют больше работы, чем им на самом деле отведено, у многих из них половина капителей явно выступает за пределы архивольтов, которые они поддерживают, показывая, что стена очень слабо зависит от их взаимодействия, и что многие из них представляют собой не более чем простые скрепы или соединительные стержни между

фундаментом и карнизами. Если какой-нибудь архитектор осмелится осудить такое расположение, пусть он посмотрит на наши хваленые раннеанглийские опоры в Солсберийском соборе или Вестминстерском аббатстве, где небольшие сателлитные шахты введены таким же безвозмездным образом, но с гораздо меньшим оправданием или причиной: для рекомендации этих небольших шахт нет ничего, кроме их изящества и чисто теоретической связи с архивольтовой лепниной; но шахты Святого Марка обладают внутренней красотой и ценностью высочайшего порядка, и цель всей системы архитектуры, как указано выше, в значительной степени заключается в том, чтобы изложить суть архитектуры. красота и ценность самой шахты. Теперь это достигается не только тем, что его время от времени отрывают от рабской работы, но и тем, что отведенное ему здесь положение, в трех-четырех дюймах от стены, на фоне которой он, тем не менее, стоит совершенно открыто на всем протяжении, - это именно то, которое должно наилучшим образом отображать его цвет и качество. Когда за колонной остается много свободного пространства, тень, на фоне которой она выделяется, сравнительно неопределенна, глаз проходит мимо шахты и проникает в пустоту. Но когда широкая поверхность стены приближается к шахте, ее собственная тень почти при любом воздействии солнечного света становится настолько резкой и темной, что ее цвета выделяются с максимально возможной яркостью; если солнечного света нет, завеса стены приглушается и изменяется тончайшими оттенками нежной полутени, что едва ли менее выгодно для шахты, которую она освещает. И, что касается чистого эффекта на открытом воздухе (исключаются все ухищрения чрезмерной темноты или таинственности), я не знаю вообще ничего во всей европейской архитектуре, которую я видел, что можно было бы на мгновение сравнить со странным оттенком и нежным колоритом, подобным тому, что у Рембрандта и Поля Веронезе, объединенных вместе, который создает солнце, когда его лучи переходят от крыльца к крыльцу вдоль фасада собора Святого Марка.

И, словно в доказательство того, что таково было намерение строителя и что он не оставил свои шахты без дела только потому, что не знал, как безопасно привести их в действие, на концах фасада есть два куса каменной кладки, которые так же примечательны своей искренней верой в несущую способность шахт, как и остальные - отсутствием в них уверенности. Но прежде чем мы перейдем к ним, мы должны сказать пару слов о втором пункте, названном выше, о верхнем положении стволов.

Конечно, не во власти строителя, даже если бы он захотел, было сделать шахты достаточно высокими, чтобы выдержать всю внешнюю галерею, как это сделано в нефе, на одной аркаде. Как было замечено выше, у него был запас шахт всех видов и размеров, из которых он выбрал самую большую для своих шахт нефа; самые маленькие были отведены для окон, косяков, балюстрад, опор кафедр, ниш и подобных других служб, всех мыслимых размеров, встречающихся в разных частях здания; а шахты среднего размера были разделены на два класса, из которых в среднем одна составляла около двух третей длины другой, и из них состоят два этажа фасада и боковых стен церкви, шахты меньшего размера, конечно, самые верхние. , и более многочисленны, чем нижние, в соответствии с обычными законами наложения, принятыми всеми романскими строителями, и наблюдаемыми также в виде архитектуры, столь же прекрасной, как любая из тех, которые мы, вероятно, изобретем, - архитектуры лесных деревьев.

Нет ничего более необычного, чем то, каким образом такого рода наложение (единственно правильное в случае шахт) шокирует профессионального архитектора. Он привык видеть в

рисунках эпохи Возрождения древко, наложенное поверх древка три или четыре раза подряд, и он считает это совершенно правильным; но в тот момент, когда ему показывают правильно разделенное наложение, при котором верхние древки уменьшаются в размере и увеличиваются в количестве, так что нижние столбы надежно уравнивают их даже без цемента, он восклицает, что это “противозаконно”, как будто он никогда в жизни не видел дерева.

Не то чтобы идея византийского наложения была заимствована у деревьев в большей степени, чем идея готических арок. И то, и другое является простым соответствием законам природы и, следовательно, приближением к формам природы.

Однако существует одно очень существенное различие между структурой дерева и структурой ствола, о которой идет речь; а именно, что мраморные ветви, не имеющие жизненно важной связи со стволом, должны быть снабжены прочной плитой или вторым основанием, на котором они могут стоять. Этот промежуточный цоколь или табличка проходит вдоль всего фасада на одном уровне, имеет толщину около восемнадцати дюймов и практически не украшена, поскольку предназначена для тяжелой эксплуатации. Маленькие портики, о которых уже говорилось как о самых изящных композиционных элементах, с которыми я знаком, опираются на отдельные группы из четырех или пяти колонн, образующих продолжение колонн верхнего ряда, и каждая из этих групп удерживается на одной большой отдельно стоящей шахте; таким образом, колоннам здесь уделяется столько же внимания, сколько и в других местах. Северный портик имеет только одну отдельно стоящую колонну под внешним углом, которая поддерживает три опоры и квадратную пилястру; из этих опор та, что находится под внешним углом группы, самая толстая (чтобы уравновесить пилястру с внутренним углом), размером 3 фута 2 дюйма. круглая, в то время как другие имеют размеры всего 2 фута 10 дюймов и 2 фута 11 дюймов; и для того, чтобы это увеличение диаметра и важность шахты были более очевидны глазу, старые строители сделали шахтукороче, а также толще, увеличив глубину как ее капителя, так и основания, что для легкомысленного зрителя является нелепым несоответствием, а для наблюдательного - прекраснейшим выражением конструктивного гения. И это еще не все. Обратите внимание: вся сила этого угла зависит от точности *положения*, а не от ширины или прочности фундамента. Это *сбалансированная*, а не подпираемая конструкция: если баланс выйдет из строя, он должен упасть мгновенно; если баланс сохранен, независимо от того, как нижний вал закреплен в земле, все будет в безопасности. И чтобы отметить это более определенно, большая нижняя шахта *имеет основание, отличное от всех остальных частей фасада*, удивительно высокое по отношению к шахте, на круглом, а не квадратном цоколе и *без выступов*, в то время как все остальные основания без исключения имеют выступы. Оглянитесь назад на то, что сказано о шпорах на стр. 79 первого тома, и подумайте, что любое выражение *хватки* у подножия колонны здесь бесполезно и должно быть заменено простым выражением равновесия, и вы почувствуете, что хотел сказать нам старый строитель, и как сильно он желал, чтобы мы следовали за ним с нашим пониманием, когда он укладывал камень за камнем.

И на эту его цель нам намекает еще раз даже положение этого основания на плане основания портика; ибо, хотя само по себе оно круглое, оно поддерживает шестиугольный постамент, *установленный наклонно к стенам церкви*, как бы специально для того, чтобы показать нам, что не имело значения, как было установлено основание, главное, чтобы грузы были правильно расположены над ним.

10. ИДОЛОПОКЛОНСТВО В СОБСТВЕННОМ СМЫСЛЕ СЛОВА.

Я не намерен, применяя таким образом слово “идолопоклонство” к определенным церемониям католического богослужения, признавать уместность обычной протестантской манеры рассматривать эти церемонии как явно идолопоклоннические и как отделяющую католическую Церковь от протестантской пропастью, через которую мы должны смотреть не на наших собратьев-христиан, а с полным осуждением и презрением. Римская церковь действительно явно нарушает *вторую* заповедь; но истинная сила и тяжесть греха идолопоклонства заключаются в нарушении первой, в которой мы все виновны, вероятно, в очень равной степени, рассматриваемые только как члены того или иного сообщества, а не как христиане или неверующие. Идолопоклонство - это, как в буквальном, так и в истинном смысле, не простое преклонение перед скульптурами, но служение или становление рабом любых образов или фантазий, которые стоят между нами и Богом, и иначе это выражается в Священном Писании как “хождение по *воображению*” наших собственных сердец. И заметьте также, что, хотя, по крайней мере, в одном случае, мы находим в Библии снисхождение к простому внешнему и букальному нарушению второй заповеди: “Когда я преклоняюсь в доме Риммона, да простит Господь раба твоего за это”, мы не находим снисхождения ни в каком случае и ни в малейшей степени к “алчности, которая есть идолопоклонство” (Кол. 5; заметьте, это не случайная ассоциация терминов, но она снова энергично повторяется в послании к Ефесянам, ст. 5: “Ни один алчный человек, который является идолопоклонником, не имеет никакого наследия в царстве Христа”); и ничего подобного тому отрицанию Бога, идолопоклонству в одной из его самых утонченных форм, которое так часто следует за обладанием тем богатством, о котором так усердно молился Агур: “Не дай мне ни бедности, ни богатства, чтобы я не пресытился и не отрекся от тебя и не сказал: ”Кто Господь?”

И в этом смысле кто из нас не идолопоклонник? Кто из нас имеет право в полноте этого лучшего знания, несмотря на которое он, тем не менее, еще не отделен от служения этому миру, пренебрежительно отзываться о ком-либо из своих братьев, потому что в невинном невежестве они привыкли преклонять колени перед статуей? Кто из нас скажет, что в их кажущемся идолопоклонстве может не быть духовного поклонения, или что в нашем собственном кажущемся поклонении нет духовного идолопоклонства?

Ибо действительно, одному человеку совершенно невозможно судить о чувстве, с которым другой склоняется перед образом. От того чистого благоговения, в котором сэр Томас Браун писал: “Я могу снять шляпу при виде креста, но не при мысли о моем Искупителе”, до худшего суеверия самого невежественного романиста существует бесконечная серия тонких переходов; и точка, в которой простое благоговение и использование изображения просто для придания концепции большей яркости и чувства большей интенсивности переходят в определенное идолопоклонство путем приписывания Силы самому изображению, настолько трудно поддается определению, что мы не можем быть слишком осторожны, утверждая, что такое изменение имело место. на самом деле это имело место в случае с любым человеком. Даже когда это определено, мы чаще сочтем это следствием притупления интеллекта, чем действительного отчуждения сердца от Бога; и я нисколько не сомневаюсь, что половина бедных и необразованных христиан, которые сегодня распростерты ниц перед распятиями, Бамбино и Вольто Сантосом, находят большее признание у Бога, чем многие протестанты,

которые не боготворят ничего, кроме своего собственного мнения или своих собственных интересов. Я верю, что те, кто поклонялся шипам венца Христа, в конце концов обнаружат, что были святее и мудрее тех, кто поклоняется шипам мирского служения, и что поклоняться гвоздям креста - меньший грех, чем поклоняться молотку рабочего.

Но, с другой стороны, хотя идолопоклонство низших слоев Римской церкви, таким образом, часто может быть простительным, обычные уловки, с помощью которых оно защищается, таковыми не являются. Это может быть смягчено, но не может быть отрицать; и приписывание силы образу, ¹⁶³ в котором он состоит, является не просто формой народного чувства, но принципом священнического наставления, и может быть доказано снова и снова из любой книги римских церковных служб. Возьмем, к примеру, следующую молитву, которая постоянно произносится по окончании службы у Святого Креста:

“Sainte vraye Croye aourée,
Qui du corps Dieu fu aournée
Et de sa sueur arrousée,
Et de son sanc enluminée,
Par ta vertu, par ta puissance,
Defent mon corps de meschance,
Et montroie moy par ton playsir
Que vray confes puisse mourir.”

“О святой, истинный и золотой Крест, который был украшен телом Бога, орошен Его потом и озарен Его кровью, твоими целебными свойствами и твоей силой защити мое тело от несчастий; и по твоему благоволению позволь мне хорошенько исповедаться, когда я умру”.

Невозможно представить себе никакой возможной защиты простым выражениям, в которых облечена эта молитва и другие подобные ей: и все же всегда следует помнить, что во многих случаях это скорее поэтические излияния, чем серьезные молитвы; высказывания, порожденные воображаемым энтузиазмом, а не разумной убежденностью; и как таковые, они скорее заслуживают осуждения как иллюзорные и фиктивные, чем как идолопоклоннические, или даже как таковые осуждаются вообще, ибо сильная любовь и вера часто являются их корнями, и ошибки привязанности лучше точности апатии. Но печальные последствия привычки всех религиозных сект позволять воображаемой и поэтической вере занимать место обдуманной, решительной и прозаической веры были полностью и превосходно прослежены автором “Естественной истории энтузиазма”.

11. ОБСТАНОВКА ВИЗАНТИЙСКИХ ДВОРЦОВ.

(1.) *Дом с террасой.*

Самым заметным сооружением на самом среднем участке Гранд-канала является Дом Гримани, ныне Почтовое отделение. Оставив свою лодку у ступеней этого огромного дворца, путешественник увидит на другой стороне канала здание с небольшой террасой перед ним и небольшой дворик с дверью к воде рядом с террасой. Половина дома явно современна, и между ней и древними остатками пролегает большой шов, похожий на край шрама, в котором сразу узнаются круглые полосы византийских арок. Это здание, насколько я знаю, не имеет никакого названия, кроме имени его нынешнего владельца, и в будущем я буду называть его просто "Дом с террасой".

(2.) Casa Businello.

Слева от этого здания (если смотреть со стороны Почты) находится современный дворец, с другой стороны которого византийская лепнина снова появляется на первом и втором этажах недавно отреставрированного дома. Можно подумать, что шахты и арки были возведены вчера, современные стены были искусно приспособлены к ним, и все признаки старины, вместе с орнаментом и пропорциями ткани, были полностью уничтожены. Однако я не могу говорить об этих переменах с искренним сожалением, поскольку, хотя он и не был причастен к их позору, они сделали этот дворец резиденцией самого доброго друга, который у меня был в Венеции. Обычно он известен как Casa Businello.

(3.) Плетеный дом.

Покинув ступеньки Дома Гримани и повернув гондолу в сторону от Риальто, мы проедем мимо дома Бусинелло и трех следующих за ним домов справа. Четвертый - еще один отреставрированный дворец, белый и бросающийся в глаза, но сохранивший от своей древней структуры только пять окон на втором этаже и декоративную лепнину над ними, которая кажется древней, хотя на нее невозможно подняться без строительных лесов, и поэтому я не могу за это ответить. Но пять центральных окон очень ценны; и поскольку их капители отличаются от большинства, которые мы находим (за исключением собора Святого Марка), плетеной каймой и плетеными боковинами, я в будущем буду называть этот дом Плетеным домом.¹⁶⁴

(4.) Дом Мадоннетты.

По другую сторону этого дворца находится Трагетто, называемое "Делла Мадоннетта"; а за этим Трагетто, все еще обращенное к Большому каналу, находится небольшой дворец, от фасада которого сохранились лишь остатки аркад, видны только старые шахты с неясными круглыми швами в современной штукатурке, покрывающей арки. Сбоку от него находится любопытное скопление заостренных и круглых окон во всех возможных местах, и почти все они датируются двенадцатым - восемнадцатым веком. Это самое маленькое из зданий, которые нам предстоит осмотреть, но отнюдь не самое интересное: я назову его, по названию Трагетто, Домом Мадоннетты.

(5.) Дом Рио Фоскари.

Теперь мы должны спуститься по Большому каналу до Палаццо Фоскари и войти в более узкий канал, называемый Рио-ди-Ка'Фоскари, сбоку от этого дворца. Почти сразу после того, как мы пройдем большие ворота внутреннего двора Фоскари, мы увидим слева от себя, среди

разрушенных временем стен, нависающих над водой, белый изгиб круглой арки, покрытой скульптурой, и фрагменты оснований небольших колонн, запутавшихся среди гирлянд Эрба делла Мадонна. Я уже частично проиллюстрировал это здание на фолиантах, сопровождавших первый том. Упомянув его здесь, я буду говорить о нем как о доме Рио Фоскари.

(6.) *Casa Farsetti*.

Теперь нам нужно снова пересечь Гранд-канал и приблизиться к Риальто. Как только мы проедем мимо Дома Гримани, путешественник увидит справа от себя два богатых и обширных массива зданий, которые являются важными объектами почти в каждом живописном виде благородного моста. Из них первый, самый удаленный от Риальто, сохранил большую часть своих древних материалов в искаженном виде. Верхние этажи здания были полностью модернизированы, но цокольный и второй этажи сохранили почти все свои первоначальные шахты и капители, только они были сдвинуты туда-сюда, чтобы освободить место для размещения различных небольших квартир, и, как следствие, представляют собой удивительные аномалии в пропорциях. Это здание известно в Венеции как Дом Фарсетти.

(7.) *Дом Лоредана*.

Соседний дворец, хотя и не бросается в глаза и часто обходится без внимания, я полагаю, в конце концов покажется всем, кто внимательно его осмотрит, самым красивым дворцом на всем протяжении Большого канала. Его часто реставрировали, один раз в готическом стиле, другой раз во времена Возрождения, — некоторые авторы говорят, даже перестраивали; но, если это так, то перестраивали в его старом виде. Готические пристройки изысканно гармонируют с его византийской отделкой, и, рассматривая его прекрасную центральную аркаду, легко забыть о ренессансных пристройках, которые загромождают его сверху. Он известен как Дом Лоредана.

Восьмой дворец - Фондако де Турки, описанный в тексте. Существовал девятый, по-видимому, более интересный, чем любой из этих, рядом с церковью Сан-Мойсе, но он был снесен в ходе "благоустройства" несколько лет назад. Его гравюра на дереве приведена в Путеводителе М. Лазари.

12. СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛЕ.

Из всех различных принципов искусства, которым в наши дни мы бросили вызов или забыли, ни один не является более бесспорным, и немногие имеют более практическое значение, чем этот, который я буду иметь возможность снова и снова приводить в подтверждение многих будущих выводов:

“Всякое искусство, работающее с данными материалами, должно предлагать самому себе объекты, которые с помощью этих материалов наиболее достижимы; и становится незаконным и униженным, если оно предлагает себе какие-либо другие объекты, более достижимые с помощью других материалов”.

Таким образом, большая стройность, легкость или запутанность структуры — как в разветвлениях деревьев, отдельных складках драпировки или венках из волос — легко и

совершенно выражается в работе по металлу или в живописи, но лишь с большим трудом и несовершенно выражается в скульптуре. Следовательно, вся скульптура, которая провозглашает своей главной целью выражение таких характеров, обесценивается; и если от нее случайно потребуются их намеки, то этот намек должен быть дан только в той степени, которая совместима с совершенной легкостью исполнения в данном материале, но не в максимально возможной степени. Например, на некоторых из самых восхитительных рисунков нашего собственного художника-акварелиста Ханта были изображены птичьи гнезда, сложную волокнистую или замшелую структуру которых в живописи вполне возможно изобразить; следовательно, усилие является законным, и искусство используется хорошо. Но вырезать птичье гнездо из мрамора было бы физически невозможно, а достижение какого-либо приблизительного выражения его структуры потребовало бы длительного и невыносимого труда. Следовательно, любая скульптура, которая ставит своей целью изваяние птичьих гнезд или которая, если бы от нее требовалось создание птичьего гнезда, вырезала бы его с максимально возможной точностью, была бы унижена. Вообще не следует пытаться изобразить ничего, кроме общей формы и как можно большей части волокнистой структуры, которую можно было бы представить с совершенной легкостью.

Но не только это. Рабочий не выполнил свой долг и работает, руководствуясь ненадежными принципами, если он хотя бы настолько не *уважает* материалы, с которыми работает, что стремится подчеркнуть их красоту, рекомендовать и превозносить, насколько это возможно, их особые качества. Если он работает с мрамором, он должен настаивать на его прозрачности и твердости и демонстрировать ее; если с железом, то его прочность и упорство; если с золотом, то его пластичность; и он неизменно найдет материал благодарным, и что его работа тем благороднее, что восхваляет вещество, из которого она сделана. Но из всех искусств обработка стекла - это то, в котором мы должны наиболее энергично придерживаться этих принципов. Ибо мы так многим ей обязаны, а обладание ею - такое великое благословение, что вся наша работа в ней должна полностью и убедительно выражать те особые черты, которые придают ей такую огромную ценность.

Два из них, а именно его ПЛАСТИЧНОСТЬ при нагревании и ПРОЗРАЧНОСТЬ при охлаждении, почти идеальны. При его использовании для сосудов мы всегда должны демонстрировать его пластичность, а при использовании для окон - его прозрачность. Плоха любая работа со стеклом, которая громким голосом не провозглашает то или иное из этих замечательных качеств.

Следовательно, *все граненое стекло* является варварским, ибо огранка скрывает его пластичность и путает с хрусталем. Кроме того, варварством является любая очень аккуратная, законченная и совершенная форма стекла, поскольку это не свидетельствует о другом его великом достоинстве, а именно о легкости, с которой из его легкого материала можно формировать или выдувать любую форму, при условии, что не требуется абсолютной точности. В металле, который, даже будучи достаточно нагрет, чтобы стать полностью ковким, сохраняет при этом такой вес и консистенцию, которые делают его восприимчивым к тончайшему обращению и сохранению самой тонкой формы, допустима высокая точность изготовления; но в стекле, которое после размягчения должно быть выдуваемо или отлито в форму, а не выковано ковкой, и которое может утратить из-за сжатия или проседания тонкость приданных ему форм, не следует пытаться создавать изящных очертаний, а только такое фантастическое и непостоянное изящество, какое разум мастера может представить и выполнить в одно

мгновение. Чем более дикими, экстравагантными и гротескными в своей грациозности будут формы, тем лучше. Ни один материал не приспособлен в такой степени для того, чтобы дать полную волю воображению, но он не должен быть изготовлен с изысканностью или болезненностью, а тем более с дороговизной. Ибо, как в знак благодарности мы должны провозглашать его достоинства, так и со всей честностью мы должны признать его несовершенства; и хотя мы торжественно подчеркиваем его прозрачность, мы также должны откровенно признать его хрупкость и, следовательно, не тратить на него много времени и не вкладывать в него никакого настоящего искусства, когда он предназначен для повседневного использования. Ни один рабочий никогда не должен тратить больше часа на изготовление какого-либо стеклянного сосуда.

Далее, в случае с окнами, на чем мы должны настаивать, так это на прозрачности стекла и восприимчивости к самым ярким цветам; и поэтому попытка превратить раскрашенные окна в красивые картины является одним из самых грубых и нелепых варварств этого в высшей степени варварского века. Она возникла, я полагаю, у немцев, которые, кажется, в настоящее время выделяются среди европейских наций потерей чувства цвета; но, похоже, в последнее время у нее появились значительные шансы утвердиться в Англии: и это обоюдоострая ошибка, наносящая удар в двух направлениях: сначала по здоровому восприятию живописи, а затем по здоровому восприятию стекла. Краска, растертая маслом и нанесенная на твердую непрозрачную основу, предоставляет в распоряжение человеческой руки самые изысканные средства выражения, которые человеческий взгляд и изобретательность могут найти или потребовать. Благодаря двум противоположным качествам, каждое из которых естественно и легко достижимо, прозрачности в тени и непрозрачности на свету, он соответствует условиям природы; и благодаря своей совершенной управляемости он обеспечивает максимально возможную полноту и тонкость цветовой гармонии, а также предельное совершенство рисунка. Стекло, рассматриваемое как материал для картины, точно так же плохо, как хороша масляная краска. Он исходит из изменения природных условий, делая свет прозрачным, а тени непрозрачными; а неуправляемость его цвета (меняющегося в печи) и его буйство (всегда на высоком уровне, потому что создается реальным светом) делают его настолько невыгодным во всех отношениях, что результатом работы с ним для получения живописного эффекта безошибочно стало бы разрушение всякого понимания благородных качеств живописного цвета.

Во-вторых, это современное варварство разрушает истинное представление о качествах стекла. Он отрицает прозрачность и пытается, насколько это возможно, скрыть, что является не только его великим достоинством с чисто утилитарной точки зрения, но и его великим духовным характером; характером, благодаря которому в церковной архитектуре это становится наиболее трогательно впечатляющим, как типичное явление входа Святого Духа в сердце человека; типичное выражение, ставшее конкретным и интенсивным благодаря чистоте и блеску его семичастных оттенков; ¹⁶⁵ и поэтому, пытаясь превратить окно в картину, мы сразу теряем святость и силу благородного материала и используем его для цель, которую совершенно невозможно когда-либо достойно достичь. Истинное совершенство расписного окна - быть безмятежным, интенсивным, сверкающим, как пламенеющие драгоценности; изобилующим легко читаемыми и причудливыми сюжетами и изысканно утонченным, но простым в своих гармониях. Одним словом, это совершенство было доведено до совершенства в конструкциях французских окон двенадцатого и тринадцатого веков, которые никогда не будут превзойдены, если вообще когда-либо еще будут достигнуты человеческим искусством.

163 Мне не нравится слышать, как протестанты с грубым и безжалостным презрением отзываются даже о поклонении реликвиям. Когда-то Елисей слишком доверял своим сотрудникам; и я не вижу никаких разумных оснований для презрения или недоброго упрека тех, кого с юности учили, что надеяться даже на край одежды иногда может быть лучше, чем тратить средства к существованию на врачей.

164 Дом Тьеполо (?) в путеводителе Лазари.

165 Я не думаю, что есть что-то более необходимое для прогресса европейского искусства в наши дни, чем полное понимание этой святости Цвета. На днях я с большим удовольствием обнаружил, что это полностью понято и так мило выражено в небольшом сборнике стихов некоей мисс Мейнард:

“Ибо по—прежнему в каждой стране, хотя во имя Твое
не возникало храмов, - по-прежнему в каждую эпоху,
Хотя беспечный человек совершенно забывал хвалу Тебе,
Мы восхваляли Тебя; и при восходе и заходе солнца
мы собирались должным образом и исполняли
хоровой гимн, который могли слышать все страны.
На небесах, на земле и в бездне мы восхваляли Тебя,
Поодиночке или вместе в нежном сестринском общении.
Но теперь, признанные служители, мы приходим,
Сослужители человека в этом Твоем доме,
Мы, Семь Дочерей Света, чтобы восславить
Тебя, Свет из Света! Ты, Бог самого Бога!”
Мечта светлых тонов.

В остальном эти стихи, по-видимому, примечательны очень ненавязчивым и чистым религиозным чувством в предметах, связанных с искусством.

Примечание переписчика:

Это второй том из трех.

Указатель находится в томе III со ссылками на все три тома; а некоторые сноски связаны между томами.

Эти ссылки предназначены для работы при онлайн-чтении книги. Однако, если вы хотите загрузить все три тома и заставить ссылки работать на вашем собственном компьютере, то внимательно следуйте этим инструкциям.

1. Создайте каталог (папку) с любым именем, которое вам нравится (например, StonesVenice). (Имя этого каталога (папки) не имеет значения, но внутренние папки **должны** называться так, как указано ниже, иначе связи между томами *не* будут работать).

2. В этом каталоге (папке) создайте 3 каталога (папки) с именами

30754

30755

30756

3. Создайте следующие каталоги (папки):

В каталоге 30754 создайте каталог с именем 30754-h

В каталоге 30755 создайте каталог с именем 30755-h

В каталоге 30756 создайте каталог с именем 30756-h

4. Загрузите *заархивированную* HTML-версию каждого тома.

Скачать том. I из <http://www.gutenberg.org/etext/30754>

Скачать том. II из <http://www.gutenberg.org/etext/30755>

Скачать том. III из <http://www.gutenberg.org/etext/30756>

5. Распакуйте загруженные файлы.

В каждой заархивированной HTML-папке есть **ДВА** html-файла. Файл ...-h.htm следует использовать, если вы хотите использовать загруженный файл в автономном режиме, который будет связан со всеми другими файлами, которые все еще находятся в режиме онлайн. Файл ...-h2.htm будет использоваться только в том случае, если вы хотите установить все три тома на свой компьютер.

6. Переместите файлы в соответствующие каталоги:

Переместите распакованный файл 30754-h2.htm и его каталог "images" в ваш каталог 30754-h.

Переместите распакованный файл 30755-h2.htm и его каталог "images" в ваш каталог 30755-h.

Переместите распакованный файл 30756-h2.htm и его каталог "images" в каталог 30756-h.

7. Измените имена файлов htm, которые вы только что переместили.

Измените имя 30754-h2.htm на 30754-h.htm.

Измените имя 30755-h2.htm на 30755-h.htm .

Измените имя 30756-h2.htm на 30756-h.htm.

8. Теперь файлы готовы к использованию. Откройте любой из них в своем браузере, и вы сможете перейти к любому из других томов одним щелчком мыши.

Используйте кнопку "Назад", чтобы вернуться по ссылке.